POLİTİKA - EYLEM - SANAT

YENİ İNSAN

Fotoğraf: Tina MODOTTİ, Woman With Anarcho-Syndicalist Flag

AYDIN ÜZERİNE OTOPSİ
Yalçın Küçük
HECCAV'IN YERİ
Heccav
AHMET KAYA'NIN SOL ARABESKİ
Ali Yıldırım
BİR SANAT HAREKETİ DÜŞÜNCESİ' ÜZERİNE
Şevki Ömeroğlu
OSMAN ÖZGÜVEN'E MEKTUP
AYDININ TÜKENİŞİ VE BİR DÖNEMİN BİTİŞİ
Hasip Akgül
TANRIÇALAR EFSANESİ
Güneş İldeniz
GERİLLANIN ÖLDÜRÜLÜŞÜ
Babür Pınar
BEETHOVEN MEYDANINDA ELVEDA VE MERHABA
Bilgesu Erenus
ANI
Zehra Çelenk
GERİLLA TİYATROSU
Haldun Açıksözlü
DOĞALCI TİYATROYA KARŞI BİR OZAN
Semih Çelenk
HOMO NOVUS"A
Cengiz Çelik
MİHRİ BELLİ İLE SÖYLEŞİ
Hasip Akgül
TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA...
Hüsamettin Çetinkaya
ONBİRLERE
Nurettin Kurtuluş
ÖYKÜ
D.Mehmet Şekeroğlu
ŞİİR-DRAMA ATÖLYESİ
Ahmet Kerem Çebi
SENDEN ÖZÜR DİLİYORUM TEZER ÖZLÜ
M.Bilal Dede
SİNEMA ÜZERİNE SESLİ DÜŞÜNCELER
Cahit Düşüner
BERNALDO BERTOLUCCİ SİNEMASI
Numan Baktaş
BİLİM KURGU VE EMPERYALİST KÜLTÜR...
Mustafa Yelkenli
DENİZ BAYCALL
Yalçın Küçük

10

EYLÜL
1992

AYDIN ÜZERİNE OTOPSİ

Yalçın Küçük

Türkiye'de aydınlar, aslında ulusal köken ayrımı yapmadan bu bölgede yaşayan aydınların çok büyük bölümü, bir büyük depremi yaşıyorlar; buna bir "entellektüel şok" demek gerektiğini düşünüyorum. Yaşayanların tümü, bölge içindeki tüm halklar da, aynı entellektüel depremi duyuyorlar; etkisi aydınlar üzerinde daha çoktur. Çünkü aydını, halktan, düşüncelerine daha ısrarla bağlı olması ayırıyor; bu, tanım gereği olarak ortaya çıkıyor.* Bu nedenle yaşanan bu entellektüel depremin çözümlemesini aydınlarla sınırlı tutmak istiyorum.

Yükselen Kürt devrimci mücadelesi, aydınların çok büyük bir bölümü için, bir entellektüel şok etkisi taşıyor; şokun etkisinde kalma açısından Türk ve Kürt aydınları arasında bir ayrım yapmıyorum. Ancak, Türk aydınları için vurucu etkisi çok daha fazla olmak durumundadır. Şok şudur: 1938 ve 1939 yılında Hatay'ın katılmasıyla büyüyen 1920 Cumhuriyeti içinde yaşayanlar, başlarında olmasa bile, özellikle son elli yıldan bu yana sınır içinde yaşayanların tümünün, tümüne yakın çok büyük bölümünün, Türk olduğunu düşünüyordu. Şimdi Türk olmadığı gerçeğiyle karşı karşıya geliyor. Türk saydıklarının önemli sayılan bir bölümünün Türk değil, Kürt olduğunu kabul etmek zorunda kalıyor.

Bu bir ulusal süreçtir, bu bir siyasal gelişmedir; fakat, aydın için, felsefi yargılar taşıdığını düşünmek durumundayım. Yarım yüzyıldır Türk saydığı çok büyük bir nüfusun, belki de dramatik gelişmesi açısından yarım yıldan daha kısa bir zaman içinde, Kürt olduğunu kabul etmek zorunda kalması, entellektüel bir başlatıcıdır. "Yarım yıl" tamlamasını bilerek kullanıyorum; daha önceki gelişmeleri bir kenara atmamakla birlikte, bu şok, Newroz ile Ağustos arasında, 1992 yılında, kendisini belli ediyor. Bunun irade dışı, pek çok düşünme süreçlerini başlatacağını görebiliyorum.

Buzullardan oluşan düşünce sistemine kor demir kazıklar iniyor. Böyle bir durumda ne kadar olursa olsun aydın düşüncesinin yeni alanlara doğru işlemesinin önünün alınamayacağına inanıyorum. Bu, benim soyut insan aklına olan inancımdan kaynaklanıyor.

Ayrıca burada da kalmıyor; şokun coğrafik düzlemde de etkileri var. Altmış milyona ulaşmakla övünüldüğü bir sırada bu sayıdan çok büyük bir tenzilat yapma zorunluluğunun yol açacağı darbe kadar, şimdiye değin "kendinin" sayılan toprakların bir ve önemli bölümü üzerinde "başkalarının" hak iddia etmesi yıkıcı etkiler taşımak zorundadır. Buradaki sözcükleri bilerek seçiyorum; "kendinin" karşısına "başkalarının" varlığının kabülü yeni bir durum oluyor. Hatay ile büyütülmüş ilk Cumhuriyet üzerindeki herkesi "kendinin" sayma eğilimlerinin kesinlik kazandığı bir zamanda, "başkalarının" olduğunu bir "realite" olarak bilmeye başlamak, mutlaka felsefi süreçleri açacaktır; öyle düşünüyorum. "Realite",kim söylerse söylesin, felsefeyi ilgilendiren bir söyleyiş oluyor.

Gelişme hep somut'tan soyuta doğrudur.

Toprak bağlılığı, ne kadar gelişmiş olursak olalım, hepimizde olan ve belki de hepimizde olması gereken, "sağlıklı" dozajda olduğu sürece, insanın insanlığını sürdüren tutku sayılmalıdır; ben, öyle sayıyorum. Şimdi "kendinin" sayılan topraklara daha büyük bir tutkuyla bağlı olan "başkalarının" bir realite kabul edilmesinden söz ediliyor; ister istemez, insan kafasının içindeki kalıpları tahrip edecektir. Şok etkisiyle, bunu, anlatmak istiyorum.

Kuşkusuz, tek başına kendisini kabul ettiren bu "realite" değil; çok yakın zamanın ölüm ve çözülme dalgaları da, aydın cephesinde yeni süreçleri zorluyor. 1970 yıllarının yüksek oranda işsizlik ve petrol bunalımı içinde gerçekleşen iç savaşının, ülke insanlarını, sokak ortası ölümlere alıştırmasını unutmak istemiyorum. Ölümün, ne zaman ve nereden geleceğini bilememek, işsizlik ve ölüm karşısında çaresizlik, insana insanca yardımdan kaçmak zorunda kalmak, bu dönemin unutulmaması gereken momentleridirler. Bunlara eylülizmin marifetlerini eklemek gerekiyor; eylülizm, insan öldürmeyi bir şölen, insanı onursuzluk ile yaşam arasında tercihe zorlamayı bir ayin haline getiren eylemler marşının adıdır. Eylülizm, insan onuruna görülmemiş bir kin ve insanı insanlıktan uzaklaştırmak için düzenlenmiş hunhar bir programdır; geride kalmış olsa da, insan beyni üzerinde burgu etkisi bırakacağını söyleyebiliyorum.

Sosyalizmin kurulması insanlığın bir kazanımı, tüm insanlığın yükseğe sıçrayışı olmuştur; Ekim Devrimi ile insanoğlunun boyu uzamıştır. Çözülüşü ise insanın cüceleşmesi yolunda önemli bir adım oluyor; beklenmedik bir zamanda onursuz çözülüşünün etkilerinden, yaratıcılığını yitirmiş olsalar da, bir avuç eski tüfek kurtulmayı deneyebiliyor. Bu eski tüfeklerin bir bölümü intiharı seçiyor ve bir bölümü de, büyük bir beceriksizlikle, zındanın yolunu tutuyor.

Sovyet sosyalizminin çözülüşü, bölge aydınlarının çok büyük bir bölümü için, içsel bir gelişme niteliği taşıyor; aydının çözülüşünü hızlandırıyor. Çözülüşün kendisi ise, bir yanıyla ölümü içerirken diğer yanıyla zıttını, yeniden doğuşu ve canlanmayı anlatıyor.

İşte tam bu sırada, tam çözüldüğünü düşündüğüm bir sırada, Türkiye aydınını çözümlemek gereğini duyuyorum.** Çok kısa ve mümkün olduğu ölçüde çözümsel ve yapısal tutmak istiyorum.

Çözümlememi, Türkiye ve belli ölçüde de bölge aydınının üç eksikliği ve üç fazlalığı üzerine oturtmak durumundayım. Önce eksikliklerini sıralıyorum.

Bir: Türk aydınında ütopya ya da hayal kurma pratiği ve geleneği bulunmuyor. Özellikle Türkiye hiç ütopyacısı ya da hülyalısı olmayan bir ülkedir; uygulama bir yana, var olandan önemli ölçüde uzakta bir dünyayı düşünemeyen bir toplum olarak ortaya çıkıyor. Türk aydını için varolan dünyanın uzağında yalnızca "cennet" bulunuyor; laik bir uzaklaşması görünmüyor.

Bu noktadan kuşku duyulmamasını istiyorum; Türkiye, ayrıca özentiler ülkesidir. Batı'da olanların hepsinin Türkiye'de de bulunduğu her zaman iddia ediliyor ve bu nedenle, Osmanlı'nın son zamanlarında, Hüseyin Cahit ve bazı arkadaşlarının Yeni Zelanda'ya gidip yerleşmek istemeleri, zaman zaman, bir "Türk ütopyacılığı" olarak anlatılıyor. Kesinlikle doğru değildir; ütopyanın temelinde insan aklının engellerini aşma var. Çıkış zamanında umutsuzluk değil umut etkin oluyor; sözcüğü de uyduran Thomas More, Marx'ın burjuvazinin çocukluk dönemi dediği, tam feodalizmin duvarlarının iyice yıkıldığı, büyük keşiflerle insanın ufkunun birden bire çok genişlediği ve yeni bir düzenin filizlerinin elle tutulduğu bir zamanda açılmakta olan düzenden daha "akıllıca" olanını yazabiliyor. Asıl ütopyacılar ise yeni düzenle bir tutulan büyük teknolojik ve maddi yeniliklerin bir günlük realite olarak yaşanmaya başlandığı tarih kesitinde oluşuyorlar; bu maddi fışkırmalara bakarak, insanın varolandan, açılandan, daha akılcı ve daha "haklı" bir düzen kurulabileceğini yazıyorlar. Ütopyaları, hayallerinden çıkardıkları bu düzenin yazımıdır.

Aydınlanma çağının artçı çocuklarıdırlar.

---

* Aydınlar da görüşlerini ve düşüncelerini terk ediyorlar; ancak kategorik olarak sıradan insandan daha az olması gerekiyor. Sıradan insan çok daha sık düşünce değiştirebilir, bunu insanlık tanımıyla çelişik de bulmayabilir; aydında, düşünce değişikliği çok zaman, tanımı ortadan kaldırma anlamına geliyor.
Aydınların çok kötülendiği ve günah keçisi yapıldıkları zamanlarda bu görüşüm yadırganabilir; halbuki bunun, aydın çözümlemesi içinde, çok olumsuz uzantıları da olabiliyor. Hainlerin çoğu aydınlardan çıkıyor; bu, her zaman aydınların daha çıkarcı olmalarından kaynaklanmıyor. Aydınların ve üstelik yaşlanmış aydınların daha çok hainlik yapmalarında, eskimiş, geçerliliğini yitirmiş düşüncelerinden vazgeçememelerinin de rolü var.

*Bu çözümlememin ilk formülasyonlarını, 23 Haziran tarihinde, Amsterdam'da, Hollandalı bilimadamı ve gazeteciler, Kürt politikacısı ve bilimadamlarının da katıldıkları bir panelde ve 1 Temmuz 1992 tarihinde, Paris'te, Vedat Aydın'ın anısına düzenlenen toplantıda tartışmak imkanını buldum. Buradaki daha kısa, ancak belki daha derlitoplusu oluyor.

Bu, Türkiye'ye uğramıyor.

Marx'ta bir tenor sesi olarak ütopyacıları kötüleme var. Ben kötülemiyorum. Türkiye aydınında ütopya damarının olmamasını çok önemli bir eksiklik olarak görüyorum.

İki: Türkiye entelijansiyasında polis romanı pratiğinin olmamasını ve Server Bedi imzasıyla yazan ve oldukça başarılı olan Peyami Safa bir kenara konacak olursa, bir tek önemli polis romanı yazarı çıkarmamış olmasını daha büyük eksiklik sayıyorum. Bu, toplumsal ve kollektif bir eksikliktir.

Polis romanı, ancak bilimsel bir özü olan aydınların ürünü olabilir. Kısaca buna değinmek istiyorum.

Çıkışı çok eski görünmüyor; kapitalizmin, tekeller ve emperyalizm aşamasına girişi sırasında parlak ürünlerini veriyor. Bir yazın türü olarak, insanın kendi türünü öldürmesi dahil, kural dışı pratiği bu tür yazının değişmeyen konusu oluyor. Ben tam emperyalizme geçiş aşamasında, bir edebiyat türünün, temel konu olarak hep kural ve düzen dışılığı seçmesi üzerinde, burada, durmak istemiyorum*; burada polis romanı okumanın insan aklı üzerindeki etkisine değinmekle yetinmek istiyorum.

Başta Şerlok Holmes, bütün "iyi" polis romanlarında iki düzen vardır; birisi "resmi" düzen oluyor. Başta Şerlok Holmes bütün "iyi" polis romanları, "resmi" olanla alay etmek, "resmi" olan bakışın aksaklığını göstermek üzerinedir; "resmi" polis, hep geç, hep sarsak, hep eski ve hep gösterişidir. Başta Şerlok Holmes olmak üzere bütün "iyi" polis romanları, "resmi" olanın kaybıyla sonuçlanıyor.

Başta Şerlok Holmes, bütün iyi polis romanları, okuyucusuna, kaçınılmaz olarak iki düzen, iki ayrı bakış olduğunu aşılıyorlar. Ayrıca "resmi" olan kaybetmeye mahkumdur.

İkincisi, başta Şerlok Holmes olmak üzere bütün "iyi" polis romanlarında düzenlerden birisi "ipucu" düşkünüdür; kafasını koltuğuna alarak, her yolla, işkence dahil, sürekli olarak ve neye yarayacağını hesaplamadan ipucu topluyorlar. Bu, "resmi" polisin işidir; amaçsız bir biçimde kanıt ve tanık deposu peşinde koşuyor. Şerlok Holmes ise normal olana ters düşen bir-iki iz bulduktan sonra odasına çekilerek düşünmeye ve akıl yürütmeye çalışıyor.

Eğer bilim felsefesi sözcükleri kullanılacak olursa, "resmi" düzen ampiristtir; politik sözlüğe bakarak bunu "dar pratikçi" olarak dillendirmek mümkün oluyor. Bunun anlamı şudur: Polis romanının evlere girmediği bir toplumda, ampirist ya da dar pratikçi eğilimler, teorik bir eleştiriden kurtulmuş oluyorlar; başta Şerlok Holmes olmak üzere "iyi" polis romanlarında düzen karşıtı dedektifin yöntemi son derece teorik olarak beliriyor. Şerlok Holmes, her öyküsünde, "önce teori" vurgusunu yapmış oluyor.

Polis romanının bu teori vurgusunun doğrudan bir vargısı var; "kurgu" kavramını doğuruyor. Eğer başka yerde bu kavramla tanışmamış olsa bile bir polis romanı okuyucusu atılan her adımın sonrasını ve etkilerini düşünme eğitiminden geçmiş oluyor.

Hiç kuşkusuz, Türkiye'de polis romanı pratik ya da geleneğinin eksikliğiyle, Türkiye aydınında kurgu yokluğu arasında bir bağlantı kurma eğilimindeyim; eğer polis romanı geleneği olsaydı, başka nedenlerle elde edemediği bu kurgu hazzını, tatmış olabilecekti. Ne yazık, Türk aydını kurgusuzdur.

Türkiye romanı ise, bir-iki örneğinin dışında, büyük bir kurgu yoksuludur.

Günü gün olarak doldurmakla kurgusuzluk eğilimi arasında bir bağlantı arıyorum.

Üçüncü eksikliğe geliyorum; herhalde Türkiye aydınının en büyük yoksulluğu anarşist damarının hiç olmamasıdır. Bugün resmi ağızlardaki "anarşist" suçlamasını ciddiye alanın olmayacağını umut ediyorum; Türkiye'ye felsefi anlamda hiçbir anarşistin uğramadığı kesindir.

Anarşist damarı olmayan bir düşünce ortamında marksizmi yerleştirmeye ve sosyalizmi kurmaya çalışıyoruz; aşılması imkansız değilse bile çok büyük bir çabayı gerektiriyor. Anarşist kökü olmayan bu toplum, reddetmeyi hiç tanımıyor.

Türkiye aydını reddi hiç bilmiyor.

Reddi bilmeyen Jön Türk aydını, büyük bir özveriyle, Sultan Hamid'i devirmek için eline silahı alıyor ve dağa çıkıyor; kendisinin hamidist olduğunu da bilmiyor. Mahir Çayan ve arkadaşları, THKP, belki de hiç ihtimal vermedikleri bir zamanda ellerinde silahları buluyorlar; kemalist olduklarını anlayamıyorlar. Bu özverili, bu mümtaz gençler, 1950 yılında yapılan sınırlı bir seçimle, İsmet İnönü - Şemsettin Günaltay yönetimindeki CHP yerine Celal Bayar - Adnan Menderes liderliğindeki DP hükümetinin gelmesinin bir karşı-devrim olduğuna inanarak ölüme koştular.

Bunları yazarken büyük acı duyuyorum. Reddi bilmeyen bir aydın zincirinin acı veren halkaları olarak algılıyorum.

Reddi bilmeyenlerin devrim yolunu tartışmayı öneriyorum.

Şu bulaşıklığa işaret etmek zorundayım: Yunus Emre, hem Tercüman Gazetesi'nin ve hem de Cumhuriyet Gazetesi'nin azizi'dir. Hem solcunun ve hem de sağcının kutsalıdır; Türkiye aydını, buradaki tersliği bile görmüyor.

Yunus Emre'nin şiirinde reddin zerresi var mı?

Yunus Emre hiç anarşist tanımış mıdır?

Bunlar, "teşrih" masasına yatırdığım Türkiye aydınında bulduğum önemli eksiklikler oluyor. "Fazlalık" da buluyorum; ne yazık, fazlalıklar eksiklikleri, artılar eksileri, silmiyor. Ne yazık, birbirine ekleniyorlar.

Bir: Türkiye aydını, Türk ve genesis'i açısından Kürt aydını, Tercüme Odası'nda doğdu. Türk aydınının Tercüme Odası'nda doğuşunun çözümlemesini, kitaplarımda ayrıntıyla yapmış bulunuyorum; burada sadece sonucunu yazmakla yetiniyorum. Helenler'in Türkiye'den bağımsızlığını elde etmelerinden sonra dil bilen yüksek görevlileri yetiştirmek amacıyla oluşturulan Tercüme Odası'nda doğan modern Türkiye aydınının en belirgin niteliklerinden birisi köksüzlüğü ve taklitçilik eğilimidir.

Türkiye aydınının ikinci fazlalığı "westernization" ya da batılılaşma tutkusu oluyor; bu, felsefi planda, Türk aydınında benzeme ve beğendirme yönelimlerini güçlendiriyor. Ben Türk aydını kadar kendisinin olmayana benzemek ve düşmanı da dahil karşısındakine kendisini beğendirmek için çaba harcayan başka bir küme tanımıyorum. Her gelen yabancıya ilk söz olarak "Türkiye'yi nasıl buldunuz" ve eğer erkekse, Türk kadınları ya da kadınsa Türk erkeklerini güzel bulup bulmadıklarını sormak artık bir Türklük kanıtı haline gelmiştir; Türkler ve aydınları bu soruların aşağılatıcı rengini bile görmüyorlar.

Onsekizinci yüzyılın başından beri sürekli yenilmenin yarattığı güvensizlikle Tercüme Odası'nda doğmuş olmak biraraya gelince, Türkiye aydınının aşağılık kompleksi ile anlatılabilecek bir başka özelliği daha ortaya çıkmış oluyor.

Türkiye aydınında gördüğüm üçüncü fazlalığı "kuruculuk" sözcüğüyle anlatabiliyorum. Türklüğün bu özelliği aydınında daha belirgin olarak görülüyor; kuruculuğu, birleştirmekten daha çok toplama olarak anlıyor. Birleştirmede, önce netleştirme, ortaklıkları bulup çıkarma ve sonra biraraya getirme var; Türkler'in devlet kurma eğiliminin, aydınına artarak yansımış bu özellikte ise sadece kaba toplama ön plana çıkıyor.

Öyle sanıyorum, Türkiye aydını, dört işlemden en çok toplama'yı biliyor ve bölmeyi bilmemesi bir yana, bölmeden çok korkuyor.

Bölmeden korkan Türkiye aydını hiçbir zaman yalnız kalmaya cesaret edemiyor.

Sürü kompleksi var.

Böyle bir kompleks, aydın olmaktan çıkmak anlamına da geliyor.

Reddetmiyor ve yalnız kalamıyor: Ortadan kalkıyor.

Bu ise yeniden doğuştur.

Bitiş, başlangıçtır.

Bu başlangıcı iki değinme ile bitirmek istiyorum. Türkiye aydını, doğuşunda, toplamak isteyen Osmanlı düzeninden ayrılmak isteyen bütün partiler marksizme yanaştıkları için, marksizmi bir red olarak gördü ve yaklaşmadan, uzaklaştı. Bu, birinci noktadır. İkinci nokta ise, Marx'ın düşüncelerinin, o zamanki düşünce kataloğuna göre ne ölçüde bir red olduğudur; red olduğundan kuşku duymuyorum. Ancak ölçüsünü tartışmaya açmak istiyorum.

*Çözümlemeye değer buluyorum. Bu arada Ernest Mandel'in Türkçeye de çevrilen çözümlemesini, kitabını, son derece sıradan bulduğumu ekliyorum. Mandel, polis romanının ciddiyetini bile kavrayamıyor.

AŞIK-I TURAN

Vatan ne Turkiye'dir Turklere ne de Türkistan
Vatan muebbet bir ülkedir: İLHAN

NUMRO 055 İMDAT ZAPTİYE

Böyle yazıp çizmeyi Heccav sanma hürriyet
Komşunun tarlasına girerse keserler dananı
Yanlışlıkla olursan Numro 055'e hedef
Yapıştırıp "Bölücü" yaftasını ağlatırlar ananı

HADDİM OLMAYARAK FEYLEZOF KARL BEY'E TASHİH

Dünyanın bütün memurları
Memur olmayınız!

YETTİ ARTIK BE YA'U

(Kadim dostum Eşref'le ben iki muharrir şair, hürriyet için kan ve can zayii eden Hür Gündem muharrirleri için yazdık bunu.)

Boşa gitmez dökülen kanlar hürriyet yolunda
Er geç olur inkılâba bir poyraz lodos cereyanı
İçten içe çürütür yarıklar çıkartır ortaya
Tâ temelinden göçürtür bu zaptı, bu acı, bu tahtı.

"NOT"A YANIT*

Gerçek'in 9. 8. 1992 tarihli 20. sayısında Aydın Çubukçu imzalı " 'Bir Sanat Hareketi Düşüncesi' Üzerine" başlıklı bir yazı ve yazının sonunda da bir not yayımlandı. Yazı, yirmi bir kişinin basına dağıttığı bir bildiriyi elçiştiriyor. Benimle ilgisi yok. Not ise benimle ilgili. Asıl yanıt hakkımı saklı tutmakla birlikte, şimdilik "not"a ilişkin birkaç noktaya değinmek istiyorum.

Çubukçu "not"ta söz konusu bildiriyi benim de imzaladığımı söylüyor. Bu da nereden çıktı? Ben öyle bir bildiri imzalamadım. Çubukçu halüsinasyon görüyor.

Benim şiirimi Evrensel Kültür'de yayımlayarak beş bin çarpı üç eşittir on beş bin kişiye ulaştırdığını yazıyor. Çubukçu neo-konformistlere tavır alır gibi gözüküyor ve /ama maalesef popülizm yaparak yabancı olduğum bir "dil" aracılığıyla bana bir şeyler anlatmaya çalışıyor. Ben, hem neo-konformizm hem de popülizm türünden toplumsal hastalıklarla ilgili herhangi bir virüs taşımadığımdan adım gibi eminim. Çubukçu ezbere konuşuyor.

"Not"ta bana "şair" diyor. Brecht estetiğini estetik tavır olarak seçen ve içinde "tutsak" bulunduğumuz yaşamı şiirle şiirsizleştirme uğraşına girişen birisi olarak bu unvanı şiddetle reddediyorum. Çubukçu beni birileriyle karıştırıyor.

Ahmet Kerem Çebi

*Bu tekzip "Gerçek" dergisine fakslandı; aradan iki hafta geçmesine karşın, "Gerçek"çiler bunu yayımlamadı.

Aydın Çubukçu'nun Notu
Gerçek, Sayı 20

NOT: Bildiri'de imzası bulunan şairlerden, A. Kerem Çebi'nin EVRENSEL KÜLTÜR'de yayınlanan şiiri, beş binin üzerindeki dergi alıcısı eliyle en az on beş bin kişiye ulaşmış bulunuyor. Nedir bunun nedeni? Evrensel Kültür, şu anda kendi potansiyel okuyucusunun tümüne ulaşabilmiş değildir. Yüz binlerce okuyucuya ulaşmak istiyor. Ama bunun yolunun kendi başına "sistemin hegemonyasını kırmak" için nafile çabalara girişmekten geçmediğini biliyor. Evrensel Kültür, devrimci bir politikanın ürünüdür ve hegemonya savaşının devrimci politikayla devrimci sınıfın birleşmesinin sonucunda kazanılacağının farkındadır. Bunun gereklerini kendi üstüne düşen alanda yerine getirdiği ölçüde, okuyucusuna ulaşmakta güçlük çekmeyecektir.

AHMET KAYA'NIN SOL ARABESKİ

Ali Yıldırım

I.

Yargımı hemen yazarak yazıya başlamak istiyorum:

Ahmet Kaya sol arabesk şarkıları ile devrimci değerleri tahrifata yönelmiştir. Bu eleştirimin ağır olduğunu düşünmüyorum, tersine Ahmet Kaya daha da ağırını hak etmektedir.

Başım Belada adlı şarkısını iki kez Star TV'de izledim. Ortada tam bir sefalet sergilenmesi var. Ağzını her açışında devrimci olduğunu bir reklam unsuru olarak kullanmayı ihmal etmeyen Ahmet Kaya, bu parçası ile de gerçek kimliğini, niyetlerini çok açık biçimde ifade ediyor.

Başım Belada parçasının klibi 3. sınıf bir Yeşilçam filminden zerre kadar farklı değil. O, solcularımızın, entellerimizin dalga geçtiği şarkılı-türkülü filim furyasına eklenen bir kare yalnızca. Şuraya bakın:

Yağmur yağıyor, karanlık, otomobil farları sokakları bir gidip bir gelerek aydınlatıyor.

Sahne Atilla İlhan'dan yürütülmüş. Onun güzelim "Otomobil Farlarında yağmur yağıyordu" dizesinden. Ama onun karikatürü bile değil.

Sahne devam ediyor: Saçlarından yağmur damlayan yeşil parkalı, kırmızı atkılı bir adam koşuyor... Koşuyor yepenceresinde ışık yanan bir evin önünde duruyor, bir tabanca patlıyor, görüntüden bir gül geçiyor, duvardan kanlar damlıyor...

Kız pencerede; kızın gözleri mavi, saçları kuaförün elinden yeni çıkmış; birazdan da podyuma çıkacak adeta. Geliyor. Yağmur kızı da ıslatıyor. Bu arada bir ara görüntü, kızın fotoğrafı güllerle çerçevelenmiş. Adam kızın boynunu okşuyor. Ve şarkı;

başım belada,
tabancamı unutmuşum helada
adamın biri vurulmuş sokakta
cebinde adresim bulunmuş
başım belada

Evet, bütün malzemenin devrimcilerin hayatından alınıp arabesk kılındığı hiç kuşkuya yer bırakmıyor. Kaçan bir devrimci. Yeşil parka şimdilerde olmasa da bir zamanlar için devrimcilerin resmi üniforması. Atkı ise devrimcilere Nazım'dan miras, hani şu "kırmızı boyun atkısı dalgalanıyor rüzgarda/ yürüyor ağır ağır" dizelerinden. Tabanca ve duvarlara sıçrayan kan. Katledilen bir devrimci.

Ahmet ise silahını helada unutturarak güya bir iğretileme yapıyor. Devrimci militan silahını helade unutuyor ve silahsız kaldığı için başı belaya giriyor. Ve ardından gelen sözler! Adamın biri vurulmuş sokakta. Ölen dost, yoldaş, bir militan değil. Adamın biri yalnızca! Adamın biri kimliksiz, kişiliksiz, bir yaşayan değil de, kanlı canlı koşan mücadele eden, yaşamını insanlığa adayan değil de adamın biri. Ahmet Kaya vurulan devrimciyi adamın biri yaparak onu bir askere çeviriyor, devrimcileri ise tek tip canlılar gibi göstermeye... Eğer vurulan adamın biri ise seninle ilişkisi ne? Adını adresin ona kim vermiş? Bir sen adamı tanıyorsun. Yok eğer belli bir örgütlülüğün içindeysen, vurulan insan adamın biri olabilir mi?

Ve kıza yağmurlarla gelen "Devrimci" bütün olup bitenleri anlatıyor.

Kızın saçlarını okşuyor ve şarkı devam ediyor.

Fişlenmişim/ adım eşkalim belirlenmiş/ nerden baksan tutarsızlık/ nerden baksan ahmakça/

Ekrandan yazı ile de "ahmakça" sözleri geçiyor. Ahmakça bir özet. Bütün olup bitenlerin, Ahmet'in yaklaşımının, değerlendirişinin de özeti.

Bir polis yasal mermisi ile peşine düşüyor ve Ahmet Kaya ölümü hisseder hissetmez mahalle kızı sevgilisine koşup vasiyetini yazıyor: Her şey ne kadar ahmakça.

Yusuf Hayaloğlu sözleri yazıyor ve sözler Ahmet Kaya'ya ne kadar uygun düşüyor.

Başım belada şarkısı her sözü her sahnesi ile devrimci değerlerin tahrifatına yöneliyor. Alay ve tahrifat; bu ikisi içiçe geçiyor. Ve şu yinelenen sözler:

Başım belada/ tabancamı unutmuşum helada bunun tipik örneği.

II.

Ahmet Kaya'nın sol arabeski kuşkusuz bir temelden yoksun değil. 12 Eylül Askeri diktatörlüğü sonrasında bir kısım "sol" çevrenin halinin bir tercümesi oluyor. Özellikle halkçı gelenekten beslenen ve kır ile bağları çok güçlü olan bu saflarda marksizm-leninizm yerine ikame edilen popülizm çözülüyor ve yenilgi meydanında dev bir boşluk ortaya çıkıyor.

Fedailiğine soyunulan halkın daha güçlü fedailer bularak işlerine son vermesine çok içerliyorlar. Tutunacak dalları kalmıyor ve "yanmış yıkılmış savaş alanlarında kalmışım bir başıma, bir başıma ve çaresiz" sözleriyle kendilerini ifade ediyorlar. Maddi olarak yaşanan boşluk, inançlardaki büyük sarsılış, zelzele kendine has söylemler buluyor. Öznel dünyalar, gerçeklik ile bağın koparılması ve kendi kabuğuna çekiliş. Erişilmeyen bir hayat. Bu yolda yitirilen onca emek, kırık kalp, buruk ruh hali. Evet bütün bunlar arabeske yönelik malzemeler. Ahmet Kaya da tam bu sürece denk düşüyor.

Bütün bu nesnelliğin yaşandığı yer "sol" dünyalar. Bunun "şarkı" ile terennüm edilmesi ise sol arabesk oluyor.

Yenik sol, Ahmet Kaya'yı keşfediyor. Oysa Ahmet'in olanları daha önce keşfettiklerinden habersizler. Nasıl da örtüşüyor ruh halleriyle Ahmet'in şarkıları. Artık Ahmet Kaya dinliyorlar ve bizim Çebi'nin sözleri ile söyleyecek olursak, 'catharsis' oluyorlar.

Ahmet Kaya'nın sol arabesk yaptığını dolmuş ve taksi şöforlerine ilişkin gözlemimle rahatlıkla kanıtlayabiliyorum ayrıca. Taksi, dolmuş sürücüleri Ahmet Kaya'nın sol yanıyla ilgilenmiyor, onlara yakın gelen arabesk yanı. Çünkü torpido gözündeki Ahmet Kaya'nın kasetinin hemen yanında Ferdi Tayfur, Neşe Karaböcek'in kasetleri yeralıyor.

Toplumsal deşarj mekanları olan biracılarda da Ahmet Kaya en üst volümden bağırıyor:

"Bu ne yaman çelişki anne?"

Sol arabesk virtüözü Ahmet Kaya'nın Nevzat Çelik ile buluşması rastlantı değil. Bu başka bir yazının konusu.

Ahmet Kaya'nın seslendiği zemin bereketli; hemen tepki veriyor. Kasetleri yüzbinlerce satıyor. Ve Ahmet Kaya taklitçisi onlarca adam türüyor. Çünkü arabeskin Türkiye Cumhuriyetinde her zaman pazarı var. Çünkü korumacı önlemler olmasa bile bu konuda ithalat yapmak mümkün değil.

Ahmet Kaya'ya haksızlık(!) yapmamak için şunu da yazmak istiyorum: En iyi taklit bile aslının yerini tutmuyor.

Fakat ben bundan bir sonuç daha çıkarıyorum. Ahmet Kaya'yı taklit ederek ona alternatif yaratmaya çalışılan sağcı Fatih Kısaparmak olayı var. Çoğu zaman sözlerine bakılmasa, Ahmet Kaya olarak dinlenmesi pek mümkün. Sonuç açık: Yapılan arabesk, sol yönelimli ya da sağcı. Pek farkeden birşey yok.

III.

Devrimciliği elden bırakmayan Ahmet Kaya son kasetinin tanıtımını İstanbul'un lüks otellerinden birinde yapıyor. Gazeteciler kendisine soruyorlar: "Hem devrimciyim diyorsunuz, hem de bu otelde kokteyl veriyorsunuz; bu bir çelişki değil mi?"

Ahmet'in yanıtı ise bir demagoji sefaleti:

"Devrimciler her şeyin en iyisine layıktır". Bu sözler Ahmet'in devrimciliğinin ne menem birşey olduğunu yeterince açıklıyor.

Evet bu yanıt sol arabeskin bir başka tanımı değil mi?

'BİR SANAT HAREKETİ DÜŞÜNCESİ' ÜZERİNE POLİTİK DEĞİNMELER

Şevki Ömeroğlu

Türkiye'nin sosyalist ve sosyalizan hareket tarihinde sanat hareketi düşüncesi ve geleneği yok gibidir. Örgütsüz, genel bir eğilim ya da akım olarak gelişir, kısa sürede kurur. Gelişirken köksüzdür, bulaşıktır, eklektiktir. Politik pragmatizm çoğunda yapıştırıcı bir işlev görür. Edebiyatta, sanatta, sinema ve tiyatroda çeşitli örgütlenmelere gidilir. Ya ekonomist bir mücadelenin sınırlarını aşamazlar ya da alanlarıyla ilgili, politikanın gölgesinde, alan politikası üretmenin ötesinde güncel politik çıkışlar, açıklamalar ve bildirilerle varlıklarını duyururlar. Dergicilik önemlidir. Anti-komünist, kemalist operasyonların sosyalizmi sınırlamasının getirdiği bir özellik olarak sosyalizan fikirler sanat ve edebiyat akımları ile ifade gücü aramıştır. Gerek edebiyat ve sanat örgütlenmelerinin, gerekse adları neredeyse bir akım olarak adlandırılan dergilerin 90'lara bir gelenek, model başarı taşımadığı açık. Sosyalizmin tarihsel serüvenin bugün kazandığı boyut, Ekim devriminin evrimi, Sovyet sosyalizminin çözülüşten sonra daha yetkin çözümlemelere imkan veren tarihi, dünya tarihsel süreçlere paralel ve basit öykünmeci ülke pratiğinden gelenek çıkmasının bir hayal olduğunu gösteriyor zaten. Kültür-sanat ortamının 21 insanın manifesto olarak adlandırılan çıkışı ve bunun etrafındaki tartışmalar da bunu gösteriyor. Tartışmalarda geçmişin açık izleri yok. Gerçekçilik başlığı altında sosyalist mi denir toplumcu mu denir, tartışmaları eleştirel gerçekçilik, kıyısız gerçekçilik, partili sanat partisiz sanat. Lenin, Mao, Stalin, Jdanov, Marx - Engels, Lukacs, Fischer, Garaudy. 40 kuşağı toplumcu gerçekçileri, Nazım, Kemal Tahir estetiği, Kır, köy edebiyatı. Garipçilerin popülizmi, İkinci Yeni'cilerin kaçış edebiyatı. Jdanovculuk, anti-jdanovculuk.

Evet, geçmişten hiçbir iz kalmadı! Gerçekten kalmadı mı? Yoksa geçmişin ağırlığı, ölü kalıntıları, yaşayanların üzerine bir kez daha mı çöküyor?

Sosyalizm süreçlerinin önemli bir dönemecinde, bu süreçlerin öznesi olmuş bir grup sanat insanı, parçalanan nesnellikte bu sefer bir sanat hareketinde buluşmayı deniyorlar. Parçalanışın ve çözülüşün etkilerini yoğun olarak hissettiklerini ve bir dil ve bir pratik oluşturmanın zorluklarını ifade ediyorlar. Tabi güvenli ve iddialı bir metin çıkmıyor ozaman. Sıkı ve organik birliği tamamlanmış bir çıkış da değil yaptıkları. Bir zorluğu seçtikleri açık. Bilinçli mi seçiyorlar? Bir hareket oluşturmaya yetecek gücü ve sanatsal yeteneği taşıyorlar mı? Bu soruları bugün için ortada bırakmayı tercih ederim. Burada genel bir değerlendirmeye gideceğim tabii. Unsurlar halinde eleştirilere de . Ancak insanların, kurumların kendi öznelliğinden de soyunup, öte yandan son derece öznel, ilişkiyi, senkronize tartışmayı imkansız hale getiren genel bir lafızla girişim mahkum etme anlayışından kurtulmak da gerekir. Doğu Perinçek bir örnektir. Evrensel Kültür yönetmeni Aydın Çubukçu bir diğer örnektir. Yazımın gelişimi içerisinde Perinçek ve Çubukçu'yla eleştirel değerlendirmelerimde ortak hareket noktalarına rastlayacaksınız. Ancak, dinime küfreden bari müslüman olsa dedirtecek tarzdaki eleştirilerinde sanatçının felsefi dünya projesi olmalı diyen Perinçek, kuşkusuz politikasının gereği olarak, geleneksel benden olsun da sanat anlayışı, dünya görüşü ne olursa olsun mantığıyla rahatlıkla sanat örgütlülüklerine ve aydın ilişkilerine yönelebilir, uzun süre yönettiği ikibin dergisinin sanat kültür sayfaları da bayağı bulaşıktır. Hiç değilse bu tartışmalardan sonra partisinin sanat hareketini yazdıkları doğrultusunda yönlendirmesini bekleyelim. Çünkü sanat politikası gerçekten 'cevher' barındırıyor. Aydın Çubukçu'nun Evrensel Kültür'ün 8 sayısından sonra Gerçek'teki eleştirisi ironik kaçmıyor mu?

Benim ise burada yapmak istediğim bir sanat hareketinin gelişim rotası üzerine, bir aydın mücadelesi de yürüten bir politik çizgiden anımsamalar ve anımsatmalardan ibaret.

Bir de geçmişimde kültür ve sanat alanına hareket bazında politik olarak girdiğim bir dönemim var.

Bu çok canlı ve organik yaşadığım, bir anlamda içinde doğduğum süreçten baktığımda, o çok yaygın politikanın sanata tahakkümü değerlendirmesi içinde olmak çok elverişsiz ve insanı hareketsiz bırakan bir konum olarak gözüküyor. Bence faaliyetsizliği, yetersizliği, mücadelesizliği ifade ediyor. Şu var; sizi yaşatmayan fikir size ait değildir. Öte yandan dönüp dolaşıp geldiğiniz düşünce ise sizindir. Türkiye'nin, özellikle 60 - 80 yılları arası mücadele yıllarında kendini sosyalist sayan pek çok demokrat ve kendini demokrat olarak adlandıran sosyalistler var. Bu bulaşıklığı bugünün sol hareketinin pek kaldırabileceğini sanmıyorum. Geçmişin sosyal mücadeleler tarihi taraftar aydının, sanatçının, kültür adamının sosyalizmle ilişkisinin dramatik pek çok tablosunu sunuyor*. Başka tablolar da var. Ekim devrimin bitişi kültür ve sanat alanında mücadelenin verimsizliğini, yeni insanı yaratma faaliyetinin büyük eksikliğini sergiliyor.

Bir kere hep izleyici, okuyucu, taraftar ve hep sempatizan olarak kalmak büyük bir handikaptır. Yürümekten kork aktır, güvensizliktir, iddiasızlıktır. Sonuç ise spekülatif bir kişiliktir.

Birileri hep bekliyor. Sorunlarının başkaları tarafından çözülmesini, sorularına cevapları. İçinde yaşayacakları bir dünyanın kurulmasını kendilerini yaşatacak bir dünya görüşünün oluşturulmasını. Şifahi bilgileri de olabilir. İnsanlığın tarih boyunca biriktirdiklerine tüm bu zenginliğe tanık da olunabilir. Öte yandan insanın bilgisinin insana ağır geldiğine dair burjuva bir karar ın alındığının tespiti birinci elden bir politikacı bilgisidir. Ortaya yönetici kadrolar açısından gerçek ve geliştirilmiş bilgi ve kitleler için bozulmuş, saptırılmış bilgi ortaya çıkar. Bu politik olarak karşılanması gereken bir süreçtir. Politika alanını da daraltan bir süreçtir. Politika da sanat da çok iyi geliştirilmiş ve nesnelliğin derin bilgisi üzerine oturur.

Ayrıma gitmeye hiç gerek yok bu politikada ve sanatta katı, sıkı bir alan disiplini gerekliliği demektir. Bildiri özelinde yazıyorsak, bu politik ve sanatsal formasyonun yetkin bir tanımı ve konumlandırışına da gider. Bildiri bu bağlamda bir sanat hareketi düşüncesi için fazlasıyla politik bir metindir ve bir anlamda istemeden politikanın öncülüğünü teslim ediyor. Bildirge metni bu haliyle sanat ve politika alanları arasındaki ilişkiyi berraklaştıracak çözümlemelerden uzak duruyor. Soruna çözüm katkıları gözükmüyor. Tam tersine, "politikacı peygamberlik tavrından vazgeçsin" diyen Mesut Hastürk gibi hem politikacı hem sanatçı (!) tuhaf ve dejenere unsuruyla kompleksli bir tutumun işaretini veriyor. İyi ki Akif'in görüşleri de aynı haberde yeralıyor: "Sanatın edebiyatın meseleleri sınıfsal kutuplaşmanın politikadaki tezahürü ile çözülemez."** Akif Kurtuluş'un bu vurgusu Perinçek ve Çubukçu'nun teorik söylemde sosyalist pratikte popülist tutumunu da karşılıyor.

Bütün bu tartışmalar bir çözülüş sürecinde yapılıyor. Sözünü ettiğim yalnızca Sovyet sosyalizminin çözülüşü değil. Bu çözülüşün sis bulutları arasında çöken parçalanan pek çok süreç var. Türkiye düzeninin de çözülüş ve parçalanış süreçleri var. Sağıyla ve soluyla. Bazıları bizi pek karamsar buluyor. Karamsar olduğumuz süreçlerin bizimle ilgisi yok. Tarih ve süreç mantığıyla bakıyoruz. Böylesi bir anda, politikanın iğrenç görünüşünü mutlaklaştırmamak ve sanatın güçsüzlüğünü abartmamak gerekir. Her iki alanın gerçek bir tanımını ve birbirine karşı konumlanışını güçleştiren bir dönemeç bu. Politika ve sanatın özenli ve zor günler dostluğunu çağırıyor.

Nereye bakarsanız bakın, politikaya ya da sanata Marx ve Engels'in, genç hegel'cilerde gördüklerini görebileceğiniz günler bu günler. Alman İdeolojisinin önsözünde "gerçekliğin gölgesine karşı yürütülen felsefi savaş" diye niteleyerek şöyle bir tablo çiziyorlar:

"İnsanlar, şimdiye kadar, kendileri hakkında, ne oldukları ya da ne olmaları gerektiği hakkında her zaman yanlış fikirlere sahip olmuşlardır. ilişkilerini, Tanrı hakkındaki, normal insan hakkındaki vb. tasarımlarına uygun olarak düzenlemişlerdir. Onların beyinlerinin ürünleri olan bu tasarımlar, ulaştıkları yüksekliklerden insanları egemenlikleri altına alacak kadar yücelmişlerdir. Yaratıcılar, kendi öz yaratıklarının önünde korkuyla eğilmişlerdir. Öyleyse onları, boyunduruğu altında ezildikleri kuruntulardan, fikirlerden, dogmalardan, hayali yaratıklardan kurtaralım. Bu fikirlerin egemenliğine başkaldıralım. Biri insanlara bu yanılsamaları değiştirip, yerine insanın özüne uygun düşen düşünceler koymayı öğretelim diyor, bir başkası, bu yanılsamalara karşı eleştirici bir tutum almayı öğretelim onlara diyor, bir üçüncüsü ise bunları kafalarından çıkarıp atmalarını öğretelim diyor ve bugünkü gerçekliğin çökeceğini iddia ediyorlar.

Bu masum ve çocuksu düşler genç hegelcilerin bugünkü felsefesinin çekirdeğini oluştururlar..."(Age, s.23)

Yine 'Feuerbach tutumu'da tipiktir politik ve sanatsal alanda. "Teorik tutum" "hakiki insan" olarak görülüyor. Pratik "İğrenç yahudice görünüş" içinde ele alınıyor ve "sabitleştiriliyor". "Feuerbach duyumsal nesneler ister, ama insan faaliyetinin kendisini nesnel faaliyet olarak tanımaz"***

Sanat Hareketi düşüncesi bu açıdan da elverişli bir model sunamıyor. Teknokratik salt teorik bir metin bu. Tarihsel - toplumsal süreçler içerisinde bir konumlanış yok.

Medyanın yönlendirici, kültür yanılsa-

*Taraftar aydın ve sanatçı maddeci süreçlerin bir anında havlu attı ve mekanik materyalizm ile öznel idealizm arasında kendini dalgalanmaya bıraktı. Sosyalizmin süreçlerine organik olarak katılmayanları bu mekanik yorumu iyice vulgar bir tarza taşıdılar. Kültür ve sanat alanında çok daha belirgin, bildirgecilerinde ağır bir tablosunu çizdikleri sürecin hızlandırıcıları oldular.

**20/8/1992, Gündem, s.9, Şükrü Kalpakçı'nın haberi

***Marx-Engels, Alman İdeolojisi, s.29-30

ması altında tutulan birey ve sermaye ile içiçe geçen bilgi sorunundan başka bir sorun görülemiyorsa "içinde yaşadığımız koşulların ana çizgilerini belirlemek" oldukça zorlaşacaktır. Burjuva ideolojisinin spekülatif karakterini ve idealizmin yanılsamalar üreten yapısını bugünün "bilgi"si saymamız herhalde istenmiyordur. Sosyalizmin tarih sahnesine çıkışıyla yeni bir biçim kazanan ve yoğun ikiyüz yıllık bir savaş sonrası bulaşık içerikler de kazanan materyalizm-idealizm karşıtlığının bitip tarihin sonuna geldiğini de sanıyorum düşünmüyoruzdur. Yüzyılların sosyal mücadelelerinin sonuçlarını yüzyılların deneyi ve bilgisi ile yorumlamak ancak bir hareket noktası olabilir.

İnsanlık bilgisi bugünün medya manipülasyonunu çözümleyecek yeterliliktedir. Bu çözümlemeler çok elverişli mücadele modelleri de ortaya koyuyor. Varılan yer ise -en son tahlilde değil- politikadır. Devlettir, sınıflardır, sınıf mücadeleleridir. Herman ve Chomsky'nin, **Rızanın elde edilmesi: Kitle İletişim Araçlarının Siyasal İktisatı** çalışmasını görmeden*, en azından böyle bir çalışmanın bilgisini taşımadan uyanık yurttaş bilincine bile varılamaz. Çalışmanın **siyasal iktisat** başlığı altında toplanması bile uyarıcıdır. Ya Türkiye, onun basını, sayısız radyo ve televizyon istasyonu ve tümüne yakınının devletleşmesi şu on yılda gözümüzün önünde gelişmedi mi? Nasıl bir on yıl yaşadık da buralara gelindi? Nasıl şekillendi bu mekanizma? Yıllarca yayınlarımızda işledik. Eylemlerle gösterdik. Bir dernek kurduk: **Özgür Ekin.** Enstitüler açacak. Birinin adı: **İnsan Aklını Yaşatma Enstitüsü.** Kaç aydın ya da sanatçı heyecanlanır dersiniz medyayı izleyecek, yanıltma ve yönlendirme operasyonlarına karşı mücadele edecek bu kuruluştan. Özal'ın Okluk koyunda başucundaki kitaplardan birinin adını herhalde bu basında okudunuz: **The Flight from Truth-The Reign of Deceit in the Age of Information-Jean Françoois Revel** (Gerçekten Kaçış: Bilgi Çağında Aldatmanın Hükümranlığı) İnsanoğluna gerçekler, kendi gerçekliği çok mu ağır geliyor, ne dersiniz? Peki gerçek nedir? Ya bilgi? Birisi, diyelim Marx, "Tanrı Gerçektir" diye söze başlarsa ne diyeceğiz?

Bu topraklarda birlikte yaşadığımız Kürtler bir devrimin içerisindedir. Bize sorun olarak yaşatılıyor. Bütün toplumsal yaşamı etkileyen bir sorun. Kürtlük sorun mudur? Türklük nedir? Sosyalizm çözüldü ve Türkik halklar 1920'lerin Türkiye'sine düştü. 70 yılda Türkiye'de ne oldu? Uluslaşma nasıl bir süreçtir? Nedir ulusal kültür, milyonlarca Kürt niye kimliğini arıyor? Kürt hareketi niye kararlı bir yeni insan programı uyguluyor, bir kültür devrimi arıyor? Ulus bir bağ, din de. Kapitalizm ve sosyalizm de bir bağ. İnsanlığın bağ arayışı nedendir? Birey, bireycilik ve bireysellik, son on yılda hep bu sözcüklerle konuşulup tartışılır ve sol günah keçisi haline getirilirken kampanyalarla yönetilen sürüler gerçeğine nasıl gelindi?

21'lerin metni ise başka sorunlarla ilgilidir:

"Kapitalizmin tüketim ideolojisine tutsak kılınmış ve durmaksızın çoğaltılan moda mitoslarıyla verili yaşam biçimine eklemlenmeye zorlanan birey, ciddi huzursuzluklar içindedir. Huzursuzluk, kendi maddi gerçekliğiyle hiçbir zaman tam anlamıyla ulaşamayacağı, ulaştığında da anlam bulamayacağı mitoslarla arasındaki uçurumdan kaynaklanmaktadır."**

Farklılıklar mutsuzluk kaynağıdır diyen, devrimci demokrasinin büyük düşünürü Çernişevski'den bu yana sanki zaman akmadı. Huzursuzluk sınıflı toplumlarda sistematik bir fenomen(!) olmaktan ne zaman çıktı acaba?

Şöyle bir saptama sizin için ne ifade eder:

"Ne varki aydınlanmacı teorik yapılarda ortaya çıkan krizler ve yaşanan güven bunalımı dikkate alındığında dil kurmak düzleminde etkinlikte bulunmak alabildiğine zorlaşmıştır". Dolayısıyla da pratik çıkmıyor. "Bunalım ve atalet yoğunlaşıyor" Yaratıcılık anının geldiğini düşünüyorsunuz, ama bildirge size "çıkış ise sadece inanç ve ahlak pratikleri olamaz" diyor. Bu pratikler de nasıl bir şeyse deyip geçtiğinizde çözüm karşınıza çıkıyor: "Süreçleri çözümleyebilmek yeteneğine sahip bilgi ve bilinç." Ahlak, inanç, bilgi, bilinç kavramlarıyla oynanan naif bir oyun. Böyle bir mantık yürütmeden sistem çıkar mı? Dil çıkar mı? Pratiğe geçilebilir mi? Bu Türkiye 'aydınlanmacı'(!) hareketinin pek bilinen yanılsaması ile sadece yanılsamalar beslenir. Bildirge, sınıf ve sınıf mücadelesi gibi ideoloji kavramının da açıklayıcı gücünü yitirdiğine inanıyor gibidir. "Anlamağa çalışıyorum inanmayı yitirmenin pahasına" diyen Nazım'da tarihdışı bir varlık konumuna düşecek.

"Sanat üretimin temel anlamlarından sayılan, sanatçının içindeki soyut gelecekten projeksiyon yaparak bugünü eleştirmesi" noktasında bildirgeciler aceleyle bir karamsarlığın içerisine düşüyorlar. Bu hem akıl ve hem de irade olarak böyledir. Yaşadıkları dünya-tarihsel anı anlamlandırma da zorlukları varken (metinde bu zorluğu vurguluyorlar) soyut gelecek kurgusu nasıl yapılabilecektir? Ki bu zorluklar tarihin değişik süreçlerinde "sanat-hizmet sözcüklerini birarada kullanan teorik jargonları" doğurdu. Bunu'kuşkuyla karşılamak', teorik ve bilinçli çözümleyici bir yaklaşım tarzı değildir. Sonuçta sizde "modern toplum olarak adlandırılan örgütlü saldırganlığa bütün toplumsal düzeylerde gerçekleştirilmesi gereken, ancak bizim burada sanat pratiği düzeyinde gerçekleştirmeye çalıştığımız örgütlü bir direnişle karşılanması gerektiği gibi bir sonuç ortaya çıkmış oluyor" diyerek bir toplumsal hizmete talip olmuyor musunuz? Politika bu hizmeti daha iyi verirse ne olacak? Bütün bu 'hizmet'i toplayarak bunu yapar da.

Akla getirdiğiniz Jdanovculuğun ne günahı var diyelyse?

Çözülüşten sonra 'sosyalist gerçekçilik' tartışmaları iyice donmuş gözüküyor. Aslında "sanat hareketi düşüncesi" böyle önemli bir akımı, ya da Çin Kültür devrimi gibi hareketleri akla ve tartışma gündemine getirmeliydi. Herhalde de getirecektir. Jdanovizm gibi politik kültürel ve sanatsal hareket tarzları önemli verilerin toplanabileceği süreçler olarak gözüküyorlar. Hem politika-sanat ilişkilerinde, hem de iki sistemin iki dünyanın kavgasında.

Jdanovizmin, iki dünyanın mümkün olmayan buluşmasına ve bulaşıklığa karşı, net bir yürüyüş yolu olmayan, 'içindeki soyut gelecekten' projeksiyon çekme gücü bulunmayan bir radikal tavır olduğu bugün daha belirgindir.*** Bu, sürecini yakalayamayan, önünü göremeyen, köksüz, tarihsel süreçlerden kopuk bir gündem oluşturma çabasını başlangıçta atalete itebilecek bir tarihsel tablo ve derstir.

"Sanatı, politik pratiğin özel bir aracı olarak konumlandıran anlayışlar yadsınmalıdır. Sanatı, politikanın mücavir olanı kabul eden ve kendine doğal bir vesayet hakkı gören eğilim ve uygulama girişimlerine nereden ve nasıl gelirse gelsin kesin bir şekilde karşı çıkılmalıdır."

Bir sanat hareketi düşüncesi ile yola çıkan arkadaşların en önemli sorunu sanki budur. Pratikte sanat-siyaset ilişkisi nasıl şekillenirse şekillensin böyle bir formülasyonun teorik tartışması ancak spekülatif olarak yapılabilir. Sanat-siyaset ilişkilerine başarısız pratiklerin üzerinden gelen bu yaklaşıma niyet olarak katılınabilir. Böyle olmasını dilerseniz. Ancak bu iyiniyetli bir temenni olmanın ötesinde bir toplumsal-pratik değer taşımaz.

Sosyalist sistemin çözülüşünden sonra daha karanlık bir dünyada yaşıyoruz. Kapitalizm ise çırılçıplak ortadadır ve yaşanılır bir düzen olmadığı toplumsal bilinçde daha belirgindir. Fukuyama gibi ideologların liberalizmin zaferini sevinçsiz, coşkusuz, moralsiz ilan ettiği bir dönemde, Türkiye'nin de üzerinde esen liberal heyecan rüzgarları yerini iflas tartışmalarına bıraktı. Sonuç toplumsal yorgunluk atalet ya da patinajdır.

Her türlü hareketi, sanat hareketini de toplumsal süreçlerin değerlendirilmesi, eleştirilmesi, bilgisinin arttırılması ve yoğunlaştırılması üzerine oturtmak doğrudur. Daha derin, daha teorik ve daha felsefi olmak, böylesi süreçlerin özelliğidir. Politikacı böyle bir ihtiyacı pratik etkinlik içerisinde doktriner olarak duyabilir ve uygulayabilir. Sonuçlarını daha sabırlı biçimde arayabilir. Sanatçı ise, yaratıcı etkinliğinin kesintisiz süreçlerinde böyle bir direniş ve "karşı saldırı" konumuna çoktan yerleşmeliydi. İhtiyaç tespit etmek politikacının işidir. Kimi politikacı ihtiyacı doğuşunda kendi kişiliğinde ve çok erken yaşar. Bence sosyalistler organik politikacılardır ve sanatçıya çok yakın bir kişilik taşırlar. Kimisi ise politik pratik faaliyeti içerisinde evrimsel bir gelişmede çözümlemeler ve tartışmalarla ihtiyaca varır. Bildirge metni bende bu ikinci tip ve henüz çözümlemeleri araştırmaları tamamlanmamış politikacılarla karşı karşıya olduğum hissini uyandırıyor.

Siyaset ve sanat çoğu zaman içiçedir. Siyasetin topyekün toplumsal süreçler üzerindeki gücünü, süreçleri soyutlama, sistematik ve bütünsel bir yapıya dönüştürebilme yeteneğini, başarısız politikalara ve politik örgütlere bakarak, yada güç toplama ve yönlendirmedeki yetersizliğini, yeteneksizliğini ve parçalanmışlığını görerek yadsımak ya da bulanıklaştırmak pratiği iğrenç görünüşü içerisinde sabitleştirmek, yeni yanılsamaların kaynağıdır ve sanatçı için de elverişli bir konum değildir.

Kendi anını, öznel konumunu, süreci mutlaklaştıran, tarih mantığıyla, bakıp soyutlayarak bir ayrıntıya dönüştüremeyen, kendisi için yıkıcı bir dramatik varoluşa ve monoton tekrara, mutsuzluğa ya da Andre Gide diliyle, "durgun mutluluğa" varanlar ise ne politikacı ne de sanatçıdır.

"Bir Sanat Hareketi Düşüncesi" metninin bana düşündürdükleri ve anımsattıkları şimdilik bu kadar. Politikadan hareket ettim. Sanatın politikayla ilişkilerini daha etkin ve daha içerikli kılma kaygılarını hep taşıyan ve mücadelesini sürekli veren bir çizgide de hep durduğumu düşünüyorum.

---

*Dünya Solu Çeviri Dergisi 3. Sayıda kitapla ilgili değerlendirmeye ve Herman'la söyleşiye bakılabilir.

** "Bir Sanat Hareketi Düşüncesi", Daktilo Metni

*** Yalçın Küçük'ün Sovyetler Birliği'nde Sosyalizmin Çözülüşü çalışması, bu süreci aydınlatan bilgi ve yorum zenginliği taşıyor.

Türkiye Üzerine Tezler'in 5. kitabının "Düzenden Düzene Geçiş" bölümü ise tartıştığımız 'şu anın' güzel bir fotoğrafı...

Yeni İnsan'ın elinizdeki sayısında yeralan 'Aydın Otopsisi' yazısında ise Yalçın Küçük, aydın hareketinin bazı eksikliklerini sayıyor; ütopyasızlık, anarşizm ve kurucu-yapıcı etkinlik. Bildirge tartışmasına böyle bir ekseni de şiş olarak sokabiliriz.

Cumhuriyet yazarları muhabirimiz için saygı duruşuna karşı çıktı

Dikili Festivali'nde düzenlenen "Bilgi Edinme Hakkı ve Türk basınında Cumhuriyet olayı" adlı panele katılan Cumhuriyet Gazetesi yazarları önceki gün öldürülen gazetemiz muhabiri Yahya Orhan için bir dakikalık saygı duruşunda bulunulmasına karşı çıktı. Dinleyicilerden gelen saygı duruşu isteğine karşı Hikmet Çetinkaya, İlhan Selçuk, Mustafa Ekmekçi ve Şükran Ketenci sadece Yahya Orhan için saygı duruşunda bulunulamayacağını söyledileri. Bunun üzerine ellerinde Orhan'ın fotoğrafları bulunan bir grup dinleyici, "TÜSİAD basını istifa" diye slogan attı.

Haberi 5. sayfada

Cumhuriyet ve Zaman'da Gündem tartışması

ANKARA - Dikili Festivali'nde düzenlenen "Bilgi edinme hakkı ve Türk basınında Cumhuriyet olayı" adlı panelde, bir grup dinleyicinin, Cumhuriyet gazetesi yazarlarından panel başlamadan önce öldürülen Gündem Gerçiğ muhabiri Yahya Orhan için saygı duruşunda bulunması çağrısı yapmasını istemesi üzerine başlayan tartışmanın yankıları Cumhuriyet ve Zaman sayfalarında sürüyor. Cumhuriyet yazarlarının sadece Orhan için saygı duruşunda bulunulamayacağını belirtmesi ve bu çağrıyı yapma kararını kendilerinin vereceğini söylemişlerdi. Bunun üzerine izleyiciler Cumhuriyet yazarlarını protesto etmiş ve sacak, bu protestodan sonra Çetin Emeç, Yahya Orhan ve diğer basın şehitleri için saygı duruşu çağrısı yapılmıştı.

Zaman gazetesinin dünkü sayısında Bayrazar Fehmi Koru, Taha Kıvanç adıyla yazdığı "Kulü" köşesinde konuya yer verdi. Koru, "Özgür Gündem ile Cumhuriyet arasında yalnız bazı konularda fikir ayrılığı değil, ciddi bir rekabet de var. Cumhuriyet artık bir yıl önceki satış rakamının bir yıl sonra tutturabiliyor bugünlerde. Özgür Gündem'in tıkırtılı bir biçimde gidiyor satışı 25 bini aştı. Yükseliş istikrarsızlık bulunuyor. "Cumhuriyetçiler, Özgür Gündem'in 25 bin olmasının kendilerinin aşkı okurları olduğu inancıyla rekabetten rahatsızlar" diyen Koru, yazısını şöyle sürdürdü:

"Kimse, bir zamanlar toplumun ve düzenin değişmesini zamanla muhafazakâr hale gelecekleriyle ve değişim talepleri ne direncekleriyle tahmin etmiyordu. İlhan Selçuk ve Cumhuriyet yazarları toplumda hizmet dilen değişim arzusuna karşı çıkıyorlar. Şimdi onlar değişimin önünde birer engel. Özgür Gündem ise, değişimden yana. 70 yıllık uygulamaları sorgulayor. Kemalizm'e de karşı çıkıyor."

Koru'nun yazısı şu cümlelerle sona eriyor:

"Dikili Şenliği, adına yakışır durama bu yıl gelebildi. Cumhuriyet tartışması öğrendiğime göre, tam bir şenlik olmuş.

İlhan Selçuk ise Dikili'de en çok yabancının, en fazla protesto edilen konuşmacı olmasına ve Çetinkaya'nın panel başkanı olduğu için kendisinin Yahya Orhan için saygı duruşu sunmasına rağmen dün zaten bu yapmamasından dolayı Dikili ve Kürtler'le ilgili bir yazı yazdı. Selçuk, "Ne Türkçü ne de Kürtçü" başlıklı yazısında Dikili'de yaşadıklarından etkilendiği belli olan cümlelerle konuyu tartıştı.

Türkçü ya da Turancı olamayacağını anlatan Selçuk, "Lozan sınırları içinde hazan kalıplarını zorunu dek uygulayabilen bir uygarlık anlayışını" yeğlemenin güzel olduğunu savunda. "Ne var ki, bir Kürtçü de olamayız" diyen Selçuk sözlerini şöyle bitirdi:

"Anadolu halkı ne Türkçülüğün ardından koşacaktır ne Kürtçülüğün. Çünkü, bu toplum yeniliği üstüne yükselen bir etnik çatışmanın tohumlarını ekmek isteyenlerin ardına yavaşlarda emperyalizmi yakın tarihinde tanımıştır."

Sayın, Osman Özgüven

Dikili Belediye Başkanlığına,

Küba Dostları'nı Dikili'den dışlama kararınızın bir tek anlamı var. Dikili Festivali'ni tehlikeye atıyorsunuz.

Küba Dostları'nın Dikili Programı'nı önce kabul edip davet ettikten sonra, pek muhtemelen devletin ya da devletin farelerinin sözlerini tutarak, Dikili'nin kapılarını Küba Dostları'na kapatma kararınızla asıl kendinizi kapattığınızı görmüyorsunuz.

Gösteririz...

Çırıl çıplak ortaya çıktı. Sizin barışınız Amerikan barışıdır. Amerikan emperyalizmi ile sorunlu olanlar sizin dünyanıza giremiyor.

Siz Amerika'nın düşürdüğü kalelerden esir alınanlara eğlence hazırlıyorsunuz. Amerika ve Türkiye devleti önünde diz çökenlere rakı sofrası kuruyorsunuz..

Sizin dostluklarınız yerde sürünenler içindir.

Sizin dünyanızda Küba Halkının olmadığı anlaşılıyor. Fakat Kürt halkı da görünmüyor. Bir tek direngen Kürdü ya da Kürt mücadelesi içindeki Türk aydınını çağıramıyorsunuz. Yüreksizsiniz. Bunu görmüyorsunuz. Kendinizi size göstermek işimiz olacaktır.

Galiba Amerika ve Türkiye Devleti gözlerinizi kör etti. Tirajı Cumhuriyet gazetesinin tirajına ulaşan Yeni Ülke'yi de görmüyorsunuz. Dikili'yi değerlilerinin yanında içlerinde haber ve yazı yazmayı geviş getirmek sananların da bulunduğu Cumhuriyet Gazetesi kadrolarına parsellemiş görünüyorsunuz. Özgür Gündem'i de görmüyorsunuz.

Yaptığınız sadece rüşvet vermektir. Cumhuriyet'in bu rüşvetin karşılığını vereceğini hesaplıyorsunuz.

Dikili'yi bir sürüngenler ve görmezler festivali yapmak istiyorsunuz. Biz Türk ve Kürt, Arap, Çerkez, Laz emekçilerinin partisi HEP'i de görmüyorsunuz. Siz bu topraklardaki kardeşlik ihtiyacını unutmuş, buradaki yakıcı dostluk talebinin üstünü çizmiş, Washington-Ankara eksenine göre dönek devletler ve aydın yapışıklığını arıyorsunuz.

HEP'i görmüyor ve varsa yoksa SBP ve SHP'nin sağ kanadını görüyorsunuz. Size ya görmediklerinizi gösteririz ya da adınızı "Cumhuriyet ile Birlik Sosyal Halk Partisi" yaparız. Bundan rüşvet dağıttıklarınıza da pay veririz.

Dikili'ye gelmek için sizden pasaport istemiyoruz. Fakat yine de kararınızı ve programınızı acil olarak değiştirmenizi bekliyoruz.

Saygılarımızla.

Bilgesu Erenus **Emin Karaca** **Eşber Yağmurdereli** **Mustafa Göksoy**

Yalçın Küçük **Müştak Erenus** **Nurettin Oğuz** **İbrahim Gürbüz**

POLİTİKA GÜNLÜĞÜ

HİKMET ÇETİNKAYA

Dikili'de Yaşanan Olay...

Gazetecinin görevi, doğruyu yazmaktır...

Dün, Özgür Gündem gazetesinde bir haber vardı:

"Cumhuriyet yazarları, muhabirimiz için saygı duruşuna karşı çıktı..."

Şaşırdım kaldım. Gazetenin sorumlu müdürü arkadaşım Işık Yurtçu'yu arayıp şöyle dedim:

"Sevgili Işık, önceki gün Dikili'deki panelde yönetici bendim. Özgür Gündem muhabiri Yahya Orhan ve diğer basın şehitleri için saygı duruşu yapıldı..."

İlhan Selçuk, Mustafa Ekmekçi, Şükran Ketenci ve ben, konuşmak üzere çağrıldık. Mikrofonu elime aldığım sırada bir kişi omzuma dokundu ve şöyle dedi:

"Öldürülen Özgür Gündem muhabiri Yahya Orhan için saygı duruşu yaptırmak istiyorum..."

Kendisine toplantıyı yöneten kişi olarak, bunu benim yapacağımı söyledim. O ise direniyordu, tüm görgü kurallarını çiğniyordu:

"Hayır, ben yaptıracağım..."

Biz kendisiyle konuşurken ellerinde Yahya Orhan'ın posterleri bulunan bir grup, slogan atmaya başladı:

"TÜSİAD basını istifa..."

İlhan Selçuk mikrofonu aldı. Toplantıyı engellemek isteyen gruba, *"Türkler ve Kürtler kardeştir"* dedi. Ancak grup, İlhan Ağabey'in sözlerini *"yuhlayarak"* kesmeye çalıştı.

Oysa bin kişilik dinleyici topluluğu yerinden kalkmıyor ve göstericileri sessizce izliyordu.

Göstericiler bağırıyordu:

"Kahrolsun demokrasi..."

AYDININ TÜKENİŞİ ve BİR DÖNEMİN BİTİŞİ

Hasip Akgül

Daha önce görülebilecekti; 12 Eylül bunların önüne tül çekti.

İlhan Selçuk ve Uğur Mumcu'nun Doğan Avcıoğlu "jakobenizm"den koptuktan ve Nadir Nadi "aristokratizmine" kapılandıktan sonra durumları ve konumları belli olmuştu.

Doğan Avcıoğlu 1960'ların başında aydınlara gösterdiği, "Yön"ü 60'ların sonunda çıkardığı "Devrim" gazetesiyle netleştirdi. 9 Mart iktidar denemesi burjuvazinin 12 Martıyla yanıtlanınca yakın arkadaşı İlhan Selçuk'un ve "Yeni Ortam"ın zehir gençlerinden, öğrencisi Uğur Mumcu'nun saflardan ayrılışını hiç bağırmadan müstehzi bakışlarla izledi. Arada bir eski yol arkadaşlarının derledikleri kitaplara önsöz yazmaktan bile kaçınmadı.

Doğan Avcıoğlu'da kemalistti. Ne var ki, önce bir devrimciydi. Bugün yaşasaydı bir Yalçın Küçük, bir İsmail Beşikçi gibi ezilen halkların yanında olacağından kimse kuşku duymamalıdır.

İlhan Selçuk ve Uğur Mumcu'nun sonrak örnek ve önderleri Nadir Nadi'dir. Sırtındaki mazi kamburunda 1940'ların ikinci yarısında Hitler'e yaltaklanan yazılardan tutun, 1950'lerde Menderes-Bayar düdükçülüğüne kadar bir sürü suç taşıyan bu adamın kamburuna vurulmadıkları kesin. Ne kadar kibar adammış. Bunların yazılarına hiç karışmazmış. Keman çalar hoşsohbet edermiş. Üstelik ben Atatürkçü değilim, dermiş. Nadir Nadi Cumhuriyet fanusunde bir yanılsama yarattı. İlhan Selçuk ve Uğur Mumcu'ya göre Türkiye Cumhuriyeti böyle bir burjuvanın elinde olsa bütün sorunlar tamam. Düşünsenize bir burjuva her gece Türkiye halklarına Mozart çalacak ve Atatürk'le ilgili anılar anlatacak. Sonra siz istemeden zam yapıyor. Demokrasi dediğiniz daha ne olacak? Daha ne olsun.

Nadir Nadi ölünce böyle bir burjuvazi olmadığını anladılar. Nadir Nadi'nin geriye bıraktığı miras yalnızca sırtındaki kamburdu. Bu kamburun 1940'lı yıllara ait, tek parti faşizmiyle aileden kalma kemalizmi, İlhan ve Uğur'un, 1950'lerin serbest piyasacılığı da Hasan Cemal'in oldu.

Aslında daha önce görülebilecekti. Ama 12 Eylül bunların önüne tül çekti.

Ah o Uğur Mumcu, Nazlı Ilıcak'ı nasıl pes ettirdi. Nazlı Hanımın bir yerlerinden ılık ılık terler aktıkça Uğur bastırırdı. Ertesi gün bütün solcuların kahramanı Uğur.

İlhan Selçuk, o hakim yakasıyah gömleğiyle "Bir Kez Daha Yargı Önünde" manşetlerinde çıktıkça ve insanalar o vakur duruşlariyla poz verdikçe istisnasız bütün ilkokul öğretmeni ve banka çalışanları cumhuriyet okuru hanımlar ağlardı.

Ne kahramanlık ama!

Ah o Uğur Mumcu "82 Anayasasının" tartışıldığı günlerde tek kişilik bir parti gibi koşar, yazar, konuşurdu. Böyle olunca hiç kimse Uğur'dan 12 Eylül'ün haklı yönlerinin varolduğunu söyleyen yazılarını görmüyordu. Ve İlhan Selçuk'un o dönem tıpkı Ecevit gibi küçük çıkışlarla "muhalefet yapıyor"u oynadığı farkedilmiyordu. Yakalanan devrimciler tıpkı diğer gazetelerde olduğu türden fotoğraflarla Cumhuriyet'te çıkıyordu.

Diğerleriyle beraber korkusuzca ipe çıkan bıyığı terlememiş Erdal, başta Diyarbakır ve diğer bütün zindanlardaki insanlık dışı işkencelere karşı boyun eğmeyenler ya da küçük bir kurtlu konserveyle aylarca dağlara koşanlar kahraman değildi.

Selçuk ve Mumcu solun kahramanlık paveşini ne kadar ucuza kapatıyorlardı. Artık bir dönem bitmiştir.

Artık bir dönem başlıyor. Aylardır yapılan "Yeni Cumhuriyet" tartışmaları tarafları ortaya çıkarmıştır. Bir yandan yayılmacı tekelci yazarlar ve diğer yanda bölge sosyalizmi isteyen devrimciler olayın net tarafları. Kemalistler Misak-ı Milli ile neyi kimden koruduklarını bilmeden ortada şamar oğlanı oldular. Neyi savunduklarını bilmez oldular. İlhan Selçuk birara turanı savundu şu sıralar reddediyor. Neyi savunacağını bilemiyor. Onların bu muğlak durumlarını da geçen hafta Dikili festivalindeki olaylar netleştirdi.

Dikili'de olanlarla tarafları ve suçları kesinleşmiştir. Hiç de karanlık ve esrarlı olmayan devlet güdümlü terör, özellikle Kürdistan'da üstelik halkın ve gazetecilerin kanları üzerinde dolaşırken, Dikili'deki basın panelinde o gün öldürülmüş gencecik bir gazeteci için saygı duruşu ve gazetesinden bir muhabirin konuşması çok görülmüş, engellenmiştir. Sonrasında İlhan Selçuk, panelin yöneticisi Hikmet Çetinkaya'dan mikrofonu alarak düştükleri durumdan ekibini ve kendisini kurtarmaya çalışmıştır. "Yahya Orhan için bir dakikalık saygı duruşu... bir dikaka da Çetin Emeç için..." Oradaki insanlar tekelci zengin bir gazetecinin mafyavari ölümüyle gencecik bir gazetecinin onurlu bir ülke ve düzen için ölümüne niye aynı saygısıyı göstersin. Göstermek zorunda mıyız?

Dikili'de İlhan Selçuk ve ekibinin sinsice yaptıklarını Urla'da Anap İlçe başkanı ve şoven minibüsçüler bir başka biçimde yapmışlardır. Urla'da Kürtlere karşı kışkırtılan devlet ve Anap destekli birkaç lümpenin yaptıklarının aynısını, samimi bir saygı duruşu isteyen kitleye karşı İlhan Selçuk Kürtçülük 'suçlamasıyla' yapmıştır.

Ancak devrimciler ve yur severler bu tür suçlamalar ve saldırılarla sindirilemeyecek bir bilince ulaşmışlardır. Urla'da da ve Dikili'de de bunların yanıtı verilmiştir.

Dikili'de yüzlerce kişi yüzlerine "TÜSİAD Basını", "Devlet Terörüne Hayır", "Kemalist Eşekler", "Turancı İlhan", diyerek duruma müdahale etmiştir.

İlhan Selçuk ve ekibinin ilk kez çok somut bir şekilde durumları açığa çıkmıştır. Bu açık durumundan kurtulma çabaları ise giderek komediye dönüşmüştür. Olayı izleyen günlerde gazeteleri okuyanlar bu acıklı komediyi gördüler. Olay ertesi çıkan Cumhuriyet'teki haberde önce en ucuz olan yapıldı: "Panelin başlangıcında Kürt kökenli bir grup, sloganlar atarak olay çıkarmak istedi, ancak izleyenlerin yoğun tepkisiyle karşılaştı. Oturum, bütün basın şehitleri ve Özgür Gündem gazetesi muhabiri Yahya Orhan için bir dakikalık saygı duruşuyla başladı. "oysa onu izleyen gün Hikmet Çetinkaya, Özgür Gündem de çıkan haberlerin de etkisiyle teferruat vermek ve kendi gazetesinde yeralan haberi düzeltmek zorunda kaldı. Ancak başka çarpıtmalar yaptı. En belirgin olanı "Kahrolsun demokrasi sloganı atıldı" demesiydi.

Bu yazıya Özgür Gündem'in o gün orada olup kürsüde söz isteyen muhabiri Rıza Zıngal yanıt verdi. Çetinkaya ve Sel uk'un yardımına bu kez Milliyet'ten Ali Sirmen koştu. Bu arada Zaman gazetesi de tartışmaya katıldı. Zaman bile belli bir sağduyu ve objektif olma kaygısıyla olaya yaklaşırken Ali Sirmen sanki oradaymış gibi, Cumhuriyet yazarlarının ağzından konuşarak, "kahrolsun demokrasi" sloganının atıldığı yalanıyla arkadaşlarını aklamaya çalıştı.

Böyle bir slogan hiç atılmadı. Yalnız, kitlenin sloganları karşısında Demokrasi mırın kırını eden İlhan Selçuk'a topluca değil ama yürekten kopan bir sesin "sizin demokrasinizi istemiyoruz", "TÜSİAD demokrasisini istemiyoruz" dediğini orada bulunan herkes gibi ben de çok net duydum.

Bütün bu tartışmalar basında yapılırken, Özgür Gündem Diyarbakır muhabiri Burhan Karadeniz'in beynine bir kurşun daha girdi.

Geçen hafta öldürülen Oramiral için iki gün ağıt yazısı yazan terör uzmanı Uğur Mumcu'dan tek bir ses yok.

Geçmişin müthiş polemikçisi Uğur Mumcu'nun, birinci sınıf bir döneğin üçüncü sınıf yazar olan oğlu karşısında konuşamaz duruma geldiği düşünülürse bir sonuç çıkararak bağlamak mümkün olur. Demokratlar çağını doldurmuştur.

Miadınız dolmuştur ve yeriniz kokuşmuş cumhuriyetinizle tarihin çöp tenekesidir.

5 AĞUSTOS 1992

DÜNYADA BUGÜN

Ali SİRMEN

TERÖRDE AYRIM

YEDİNCİSİ kutlanan Dikili Sanat ve Kültür Şenliği'nin bu yılki önemli toplantılarından biri, kuşkusuz en çok ilgi toplayanı da, Cumhuriyet gazetesi yönetici ve yazarlarının okurlarıyla yaptıkları söyleşi oldu. Bini aşkın dinleyici önünde, Cumhuriyet'in üst kadrosu, gazeteyi bugünlere getiren olayların içyüzünü, bugün içinde bulunulan durumu ve gelecekle ilgili önlem ve tasarıları anlattılar.

Ne var ki, basın tarihimizde seçkin bir yer kazanmış, Türkiye Cumhuriyeti ile yaşdaş olan ve içinde bulunduğu güçlükten kurtulması için herkesin çaba harcadığı bu kurum ile ilgili toplantıda meydana gelen çirkin bir olay, ertesi gün Özgür Gündem'de çarpıtılarak verildiği gibi, büyük bir hastalığı gözler önüne serdi.

Hikmet Çetinkaya'nın yöneteceği toplantı başlarken, biri yöneticinin omuzuna dokunarak öldürülen Özgür Gündem muhabiri Yahya Orhan için saygı duruşu yaptırmak istediğini söylüyor. Hikmet Çetinkaya da başkan olarak kendisinin böyle bir çağrıyı zaten yapacağını belirtiyorsa da, kimliği meçhul kişi, bu çağrıyı kendi yaptırmakta direniyor ve sonra da 30-40 kişilik grup sloganlar atıyorlar, konuşmacı İlhan Selçuk'u yuhalıyorlar.

İlhan Selçuk'un yuhalanmasının nedeni, öldürülen Yahya Orhan için olduğu gibi, öldürülen Çetin Emeç ve öldürülen tüm gazeteciler için de saygı duruşu çağrısı yapması, terör ayrımından kaçınması.

Ama bu çağrı nedense 30-40 kişilik küçük grubun hoşuna gitmiyor bağırıp çağırıp sövüyorlar. Sövgü ve sloganlar ise çok ilginç.

Bunlardan biri "Eşek Kemalistler".

Türkiye'de herkes Kemalist olmak zorunda değildir. Kemalist karşıtı olanların Kemalistlere tahammül etmeleri, Kemalistlerin de kendi inandıklarının tersini söyleyenlere aynı biçim-

TANRIÇALAR EFSANESİ

Güneş İldeniz

Anadolu başka kıtalardan, topraklardan çok farklıdır. Göklerinin maviliği eşsizdir. Yemyeşil gür ormanlarla kaplı, üç tarafı denizlerle çevrilidir. Atılgan bir sevinç içinde akan dereleri, ırmakları vardır. Göllerinin büyülü maviliği bir meleği andırır, oralarda uçuşan av hayvanları bu meleğin kanatları gibidirler.

Akdeniz lacivert, Ege koyumavi, Marmara bazen açıkmavi, Karadeniz karaya çalan maviliktedir ve hepsi birer bereket kaynağıdırlar. Ege Denizi'ndeki adalar arasıra sedef gibi parlarlar ve bir zamanlar, bu denizlerde avlananlar kepçe kullanırlardı; ağ ve oltaya gerek kalmayacak derecede boldu balık.

Yazar Samipaşazade Sezai, "Sergüzeşt" romanında Marmara'yı şöyle betimliyor: "Akşamları güneş ışıklarının oynaştığı gece yarıları el ayak çekildikten sonra da peri kızlarının soyunup yıkandığı Marmara'nın koyu mavi suları bu gece ne kadar güzel ne kadar cana yakındı. Cam mavisi göklerden yıldızların sevdalı ve çapkın bakışları durgun sularda oynaştıkça denizin üstü sanki incilerle işlenmiş bir mavi atlas örtüye ne kadar benziyordu..." 1

Ormanlarının gürlüğü ise dillere destandı; bir sincap, yere inmeden ağaçtan ağaca ve daldan dala atlayarak Kars'tan İzmir'e kadar gelebiliyordu. (Prusyalı Feldmereşal Goltz Paşa'nın eseri, Anatolische Ausflüge, Anadolu gezileri, 1986) Kuşkusuz aslanlar, av hayvanları çok rahatça barınabiliyorlardı buralarda. Timur (Aksak), I. Bayezıd ile yaptığı "Ankara Savaşı"nda, Çubuk'ta fillerini bu ormanlarda saklayabilmişti.

Fakat bu zenginlikler diyarı, üzerinde yaşayanları yutuverirdi; Ege kıyılarındaki deniz içine gömülen şehirler depremlerin sonucudur. En hazin ölüm ise I. Kılıç Aslan'ın başına gelenlerdir: Anadolu'yu kuşatan haçlı çapulcularını temizlemek için giriştiği savaşlarda Habur Çayı'ndan geçerken boğularak öldü. Habur sözcüğü "bereket kaynağı" anlamına geliyor.

Ya topraklar! Onlar, gece gündüz, yaz kış, sıcak soğuk demeden Anadolu insanına hizmet etmekten onur duyar, hatta, siz istemeseniz bile, kendi kendine Anadolu'nun büyük tahribata ve yokolmaya başlamasının 20. Yüzyıl'ın başlarına denk geldiği, o tarihlerden önce böyle olmadığı, tez ve görüşünü berkitmek için başvurulan kaynaklardan Goltz Paşa'nın eserinin 1896'da, Samipaşazade Sezai'nin eseri Sergüzeşt'in ise 1888'de basıldığını açıklamak gerekiyor.

Hristiyan Kapadokya halkı, topraklarının bu zenginliğine güvenerek şehirlerinin bazılarını yerin altına kurdular; böylece hem düşmanlardan korunmuş oldular hem de açlık, kıtlık çekmeden hayatlarını sürdürdüler.

Anadolu toprakları bereket saçmakta, akarsuları, ormanları ve denizleri av hayvanları ile kaynamaktaydı. Aç kalmanın, yiyecek bulamamanın ne demek olduğunu bilmeyen insanlar doğanın değerini çok iyi kavramakta, onu korumaktaydılar. Padişah IV. Mehmed'in lakabı bu yüzden "avcı"ya çıktı. Gerçekten minyatürlerde olsun, kabartma taşlarda veya heykellerde olsun kralların, sultanların avlanmaları anlatılırdı hep.

KYBELE VE ARTEMİS

Anadolu topraklarının bu çekiciliğine kapılan kavimler, buralara gelip yerleşmekte gecikmediler; göçler insanlık tarihinin başlangıcı ile birdirler. Hititler, Kmerler, Frigler, Grekler, Lidyalılar, Medler, İskitler, Persler, Makedonyalılar, Araplar, Türkler, Moğollar daha sayılamayacak kadar çok kavimler bereketli ovalara yaylalara akın etmiş, bazıları yerleşerek yurt edinmiş, bazıları da geldikleri yere geri dönmek durumunda kalmışlardır. Kavimler gelmiş geçmiş, insanlar erimiş yok olmuş, burayı yurtları sananlar başka ulusların saldırısına uğramış, fakat Anadolu'nun gerçek sahibi hiçbir zaman değişmemiştir. O, tanrıça Kybele'dir. Bütün kavimler, göçerler, yerleşikler ona tapmışlar, en büyük onu kabul etmişlerdir. Bu, o kadar, "Ana" Tanrıçaydı ki, bütün öteki tanrıçalar onun devamı gibidirler adeta.

Kybele, yalnızca bereketi, yaratıcılığı, doğurganlığı, doğanın koruyuculuğunu, hayvanları, canlıları var eden bir Tanrıça değildi; aynı zamanda, gülen, seven, veren bir Tanrıçaydı. Ankara'da bulunan Anadolu Medeniyetleri Müzesi'ndeki Kybele (Kibele) heykeline bakılırsa onun son saydığımız üç özelliğini görmek mümkün olur. Yaratıcılığı simgeleyen gülen bir yüz, sol elde tutulan meyva vermeyi, yüreğin üzerindeki el sevgiyi anlatıyor. 2

Ephesoslular Anadolu'nun binlerce yıllık Tanrıçası'nı, onun kültürünü, dinsel öğretisini kabul etmekte fazla düşünmediler. Kybele'nin yerini böylece Artemis almış oldu. Tanrıça Artemis'e geçmeden önce Batı Anadolu'yu yazmakta yarar vardır.

Tanrıça Artemis'in bulunduğu yer İzmir yakınındaki antik Ephesos şehrindedir ve Artemision adlı bir tapınağı vardır. (En büyük tapınak, dünyanın yedi harikasından biri. G. İ.) Batı Anadolu'nun mitolojik adı, "Ege"dir ve bölgenin insanları her zaman mutlu ve sevinçli yaşamışlardır. Ege, sınırsız bereketler diyarıdır. Gerçi Ege Bölgesi'nde kurulmuş devletler arasında kanlı çarpışmalar olmuş, bazı istilalara uğrayıp esir düşmüşlerdir ama, Tanrıçaların kendilerine öğrettiği şu üç şeyi asla unutmamışlardır: Yaratmak, vermek ve sevmek.

Yaratmak, doğayı ve insanı yok etmemektir; vermek, bencil olmamaktır; sevmek, doğayı ve insanı sevmektir. Bu bölgede yaşayan halklar, kim olursa olsunlar, içlerinde bu efsanevi özellikleri hiç bir zaman kaybetmediler, erdemsizlik tohumlarının yerleşmesine fırsat vermediler. Şefkat, merhamet, yardımseverlik ve yiğitlikle doluydular; Ana Tanrıça Kybele ile başlayan binlerce yıllık köklü bir kültürü elden ele, yürekten yüreğe taşıyıp durdular.

Sevginin, vericiliğin ve yaratıcılığın en somut şekilde kendisini gösterdiği yer şölenlerdir; şölenler bir dinsel kutlamadır ve gelenek durumunu almıştır. Şölen geleneğinin bugünlere kadar uzantısı Dokuz Eylüllerde ortaya çıkıyor, Güney Dinç'in "Yedi Domuzlu Altın" romanından aktarıyorum: "Savaş çoktan unutulmuştu. Tutsaklığı düşünmeyenlerin barış şenliği idi Dokuz Eylüller. Kağnılar buğday taşır, yosunlu fıçılardan şıra akar, pamuk kozaları arasında uçuşan kelebekler izleyicilere incir, üzüm yumakları atarlardı. Onlardan birini yakalamak, mutluluk verirdi insanlara. Ateşi tüten ocağıyla, körüğüyle, varyozlarını örse vura vura geçerlerdi demirciler. Balıkçılar ağlarını gererlerdi, omuzlarında taşıdıkları teknelerin üzerine... Yakın kentlerin, ilçelerin bandolarının geldiği yetmiyormuş gibi, bir de bakardınız davulcu, zurnacı ve klarnetçiden oluşan üç kişilik falanca köyün bandosu, göğüslerini şişirmiş yürüyor, "kalkın ey ehli vatan" marşını çalarak... İnsan, insanı kucaklardı Dokuz Eylüllerde" 3

Bu şölenleri uzun uzadıya anlatmak konumuzun dışında olmakla birlikte bunların en önde geleninin toprak ve ürün tanrısı Dionysos adına yapılan şölenler olduğunu belirtmekte yarar vardır. Tıpkı dokuz eylüllerde olduğu gibi geçit törenlerinde üzün salkımları taşınır, şarap fıçıları gezdirilir ve bol bol şarap içilir, dans edilir, eğlenilirdi. Şölenin sonunda da tiyatroya gidilir ve oyun seyredilirdi. 4

Tanrıça Artemis için yapılan şölen ise şöyleydi: Nisan yağmurlarının başlaması ile birlikte artemis'in heykelini Tapınağın dışına çıkarırlar, yağan yağmur suyuyla yıkarlar, temizlerlerdi. Sonra şölen başlardı; sofralar kurulur, yenilir içilir, dans edilir, adak olarak hayvanlar kurban edilirdi.

Burada Anadolu'nun bir özelliğinden daha söz edilmesi gerekiyor: Bu, yakın zamanlara kadar süren ve hala kalıntılarına rastlanabilen, vericiliğe ait bir gelenektir. Bir dosta, bir akrabaya, bir misafire para harcatmamak ve her türlü ikramlarda bulunabilmek... Açıkçası paraya değer vermemek...

Bunun tarihçi Heredot tarafından aktarılan çok ilginç bir de öyküsü vardır. Krallar kralı, zenginler zengini Lidya Kralı Krezüs, bu zenginliğinden ötürü, kendini dünyanın en mutlu insanı sayarmış. Bir gün, Atinalı Solon, devlet adamı ve hukukçu, çıktığı uzun dünya gezisi sırasında Lidya'ya uğrar. Başşehir Sard'da oturan Kral Krezüs'ü ziyaret eder. Bunun üzerine Krezüs, Solon'a hazinelerini, kıymetli eşyalarını ve bütün zenginliklerini göstererek dünyanın en mutlu insanının kim olduğunu sorar. Solon'un cevabı "Tellus adında bir Atinalı" olur. Tellus, varlıklı ve ömrünün sonuna kadar yetecek parası olan biridir. İhtiyar yaşına, çocuklarına, torunlarına aldırış etmeden çıkan bir savaşa katılıp vatandaşları için çarpışırken ölen ve bu yüzden büyük bir şeref kazanan adamdır.

Krezüs, Tellus'tan sonra dünyanın ikinci mutlu adamının kendisi olabileceğini düşünerek, yeniden Solon'a sorar, "öyleyse dünyanın ikinci mutlu adamı kimdir?" Solon'un cevabı şöyle olur, "Argoslu iki genç adam." Argoslu iki genç adam kardeştirler. O gün annelerini Mera Festivaline götüreceklerdir; ancak, uzak tarlalardaki öküzler bir türlü gelmediğinden kendilerini öküz arabasına koşarak annellerini zamanında Mera Festivaline yetiştirirler. Fakat bu kadar uzun yolu katetmek için, canlarını feda edercesine koşarlar ve sonunda ölürler.

Solon'a göre insanın mutlu olup olmadığını anlayabilmek için onun nasıl yaşadığına değil, nasıl öldüğüne bakmak gerekiyor. Krezüs için Solon'un söyledikleri aptalca şeylerdir. Bu kadar zenginliğe bakmadan, herşeyin sonucuna göre hüküm vermek Krezüs'ün aklının almadığı bir durum olur, bu nedenle Solon'a ve sözlerine değer vermez.

Aradan bir zaman geçer, Lidya ülkesi Perslerin istilasına uğrar, Kral Krezüs Pers Kralı Kiros'a esir düşer. Yakılmak üzere odunların üzerine yerleştirilir; ateşler daha yeni tutuşmaya başlar ki Krezüs üç defa "Solon" diye bağırır. Pers Kralı bunun ne demek olduğunu sorar, Krezüs de Solon ile daha önce aralarında geçen konuşmaları hatırladığını ve bunun için bağırdığını Kiros'a anlatır. Olayın derin etkisi altında kalan Pers Kralı, aynı şeylerin kendi başına gelebileceğini düşünerek Krezüs'ü bağışlar, ona değer vererek kendi ülkesine götürür. 5

İşte Anadolu'nun geleneğinde bu vardır; gerçek bir insan olabilmek için, paraya, servete değer vermemek önemlidir. Tanrıçalar "gerçek insanın" neye değer vereceğini göstermişlerdir: Başta doğa ve insan geliyor. Artemis heykelinin üzerinde av hayvanları, bereket, erdenlik (bekaret) diğer hayvanlar kabartmalar halinde gösterilmiştir. Giyimi evrensel, tebessümü "Mona Lisa" tablosu ile karşılaştırılamayacak kadar görkemli ve heybetlidir. Sevgiyle yoğrulmuş ve bu sevgiyi sunmak için yapılmış sanki canlı bir varlıktır Artemis heykeli.

Artemis de, Ana Tanrıça Kybele gibi, yaratmak, sevmek ve vermek anlatımıyla yüklüdür. Belki altıbin, belki daha çok yıldan beri Anadolu insanının temel karakterini oluşturmuş unsurlardır bunlar.

Anadolu halkı barışçıdır, saldırgan değildir; fakat Anadoluya saldıranlar vardır. Anadolu'ya yerleşen insanlar saldırganlığı bırakırlar, ancak savunmak için savaşa katılırlar. Artemis'in gülüşü, bir bakımdan bunu da anlatır. Şimdiki zamanın "kısır kadınları" ile "plastik adamları" bundan

hiç bir şey anlamıyorlar. Heykelin karın tarafında bir çok göğüs vardır; çünkü doğa besleyici ve doğurgandır. Yukarıya doğru çıkıldıkça geniş bir gerdanlık ile dokuz burç görünür. Boynuna doğru yer alan periler aşk ateşini tutuşturmuşlardır; Artemis'in yüreği bu ateşle yanmaktadır. Onun giyiminde, duruşunda, tebessümünde binlerce yıllık kültürün bir sentezi vardır; Anadolu bu madende kristalleşmiş, elmaslaşmış, bir cevher olup yeryüzüne çıkmıştır.

Kütleler, insanlar, kavimler, gelip geçenler Anadolu topraklarından sevmeyi, vermeyi ve yaratmayı öğrenmişlerdir. Bu öyle bir kültürdür ki, insan ruhuna her şeyden önce bencillikten uzak durmayı öğretmiştir. Soyluluk ve erdemlilik en değerli şeylerdir.

Fakat, günlerden bir gün, Anadolu üzerinde, şimdiye kadar hiç görülmemiş garip bir rüzgar esmeye başladı.

KAVURAN RÜZGARLAR

Bu garip rüzgar, önceleri yavaş, sonraları şiddetini arttırarak esmiş ve önüne ne çıkarsa silip süpürmüştü. Hiç bir kuvvet, hiç bir kudret tutunamaz olmuştu karşısında. Yirminci Yüzyıl'ın başlarında hafifçe esen bu kavurucu rüzgarlar, giderek azmış, hem insanı hem de doğayı iliğine kadar kurutmuştur.

Güzel Anadolu'da ağaçlar yokolmaya, yarımadanın yüzü çorak bir gezegeni andırmaya ve ormanları yakılıp, biçilmeye başlandı. Finikelilerin dünyanın en iyi gemilerini yaptıkları Toroslardaki cins ağaçlardan eser kalmadı. Ağaçsızlık yüzünden ve aşındırma nedeniyle her yıl tonlarca bereketli toprak denize akıp gitti. Orman olmayınca, yağmur bulutları eskisi kadar sık gelmez oldular ve dolayısıyla pınarlar kurudu kuyulardaki sular derinlere kaçtı.

Irmaklar, dereler eskisi gibi coşkun akmaz oldular; üstelik bunlara fabrikaların zehirli atıkları karışınca balıkları öldüler.

Denizlerin durumu için söylenecek sözlerin hüzün vereceği kesindir. Başta en değerli av hayvanı olan balıkları dinamit ve trolle yoketmeye giriştiler. Daha kötüsü, büyüleyici deniz Marmara, fabrikaların atıkları ile perişan duruma düştü. Karadeniz'in bütün komşuları elbirliği ile döktükleri çöpler, dışardan getirilip varillerle atılan radyoaktif maddeler, dalgaların sürüklemesiyle Kuzey Anadolu kıyılarına, iç bulandırıcı bir görünüm kazandırdılar. Bu denizin ünlü "hamsi" balığı kayboldu. Kuşkusuz av hayvanı olarak yalnızca balık değil, ormanlarda barınan nice av hayvanı da yok olup gitti. Ayrıca denizlere dökülen lağımlardan dolayı sularda çeşitli hastalık mikropları barınır oldu.

Bu arada, insanın içine doğayı kurutmak gibi bir duygu girdi; doğayı ve insanı yok etmemek düşüncesini bıraktılar. Tanrıçaların en büyük armağanı, "yaratıcı" olmayı unuttular; toprakları kazıyıp, kemirdiler. Böylece büyük şehirlere doğru göç başlamış oldu.

20. Yüzyıl'ın başlarında kapitalizmin ilk etkisi görülmezden önce, Anadolu bahtiyar insanlar diyarıydı. Sıkıntılara, gericilik akımlarına, savaşlara sahne olmasına rağmen, yukarıda saydığımız temel karakter özelliklerini kaybetmemişlerdi; ancak, son yüzyıl ile birlikte hem doğanın, hem de insanın erozyonu başlamış oldu. Bu olgu giderek hız kazandı. Samipaşazade Sezai'nin Sergüzeşt romanını bugünkü dile çeviren Fazıl Yenisey, 17. sayfaya koyduğu dipnotta, İstanbul'u örnek alarak, bu değişimi şöyle anlatıyor: "O devirde (19. yüzyıl sonları), hatta yakın zamanlara kadar, Fatih'e gidip gelen tramvaylar, şimdi (Hürriyet Meydanı) dediğimiz, Beyazıt Meydanı'ndan geçerdi. Meydan bugünkü gibi çırçıplak değildi. Camiin yanında büyük çınar ağaçları, altında sıra kahveler ve meşhur (Emin Efendi Lokantası) vardı. Caminin karşısında, şimdiki Belediye Kütüphanesi'nin önünde de, yine koca koca çınar ağaçları altında sıra kahveler bulunuyordu. Tramvay durağı bu taraftaki kahvelerin önündeydi. Meydanın, Üniversite önlerine rastlayan kısmına sonradan bir de büyük havuz yapılmıştı."

Fâzıl Yenisey, 19. yy'ın sonunu tasvir ederken, doğanın yokoluşuna karşı isyanını gizleyemiyor.

20. Yüzyıl'ın başlarında beliren kapitalizm rüzgarları, Anadolu'yu, insanı ve doğasıyla birlikte, binlerce yıl yürüttüğü, elden ele, yürekten yüreğe taşıdığı ve bir sonraki nesle devrettiği sevgisini, vericiliğini ve yaratıcılığını gözünün yaşına bakmadan yerle yeksan etti. Artık kimse kimseye yardım etmez ve güvenmez olmuştu. Vermenin yerini almak, sevginin yerini nefret, yaratıcılığın yerini yok etmek aldı. Erdemli olmanın öğleri olan cömertlik, yiğitlik, dürüstlük, ahlaklılık, açık yüreklilik rafa kaldırıldı. Doğa gibi insan da, bu şiddetli rüzgarın kanını kurutan etkisinden kendisini bir türlü kurtaramadı. Büyük sükunet yerini gürültüye, birbirine yol ve yer verenler saygısızlaşmaya başladılar.

Fakat bu şiddete rağmen, Anadolu'nun yiğitlik damarı, hala kendisini en olmadık yerlerde gösterebilmektedir. Atlas Okyanusu'nda bir Aruba Adası var. Bu ada hem cennet gibi, hem de petrol yönünden zengindir. Amerikalıların işlettiği petrol rafinerisinde çalıştırılmak üzere Türk işçileri bu adaya götürülür. Bir tatil günü plaja giden işçilerimiz, yüzme bilmemelerine ve herkesin büyük kayıtsızlığına aldırış etmeden, boğulmakta olan bir çocuğu kurtarırlar. Sonra ada halkı Türk işçilerini kahraman ilan eder. Ne yazık ki, bu işçilerden büyük bir kısmı, sendikalı olmayı istedikleri için, Amerikalılar tarafından dövülerek sokağa atılırlar. İşte Aruba halkı, aç, parasız, evsiz kalan Türk işçilerine yiyecek, yatacak yer vererek yardımcı olurlar.

Artık Tanrıçaların yarattığı Anadolu ve insanı yoktur ortada. Şehirlerde, kasabalarda, hatta köylerde doğadan uzak ve kopuk bir takım beton hücreler inşa edilmeye ve insan bu hücrelere hapsedilmeye başlanmıştır. Değerli bir kişi sayılmak için, eşya satın almak hünerini göstermek yaşamın temelidir artık. Halk binlerce yıl kullandığı araç ve gereçlerini küçümseyerek çöpe atmış, yerini sağlıksız plastiklerle doldurmuştur. Tarlalara, bahçelere gübre adı altında zehir saçılınca meyva ve sebzelerde tat tuz kalmamış, sentetikleşmişlerdir.

İnsanlar üretilen her yeni malı alabilmek için "çırpınmaya", bunları elde edemedikleri zaman yılgınlığa kapılmışlardır. Birbiri ardından gelen bitmek tükenmek bilmeyen ihtiyaç dalgaları, etkisi altında ezilenler, girdikleri çıkmaz sokaklardan birinden diğerine yalpalayarak koşuşup bir çıkış yolu aramışlardır.

Fakat, Tanrıça Kybele ve Tanrıça Artemis bu olanları dikkatle izlemekte, Anadolu'yu harap edenlerden hesap soracağı güne hazırlanmaktadır.

NOTLAR

1. Sergüzeşt, Samipaşazade Sezai, 1978, İstanbul, sayfa 53
2. Ana Britannıca, Genel Kültür Ansiklopedisi, cilt 14, sayfa 199
3. Güneş Dinç, Yedi Domuzlu Altın, Bilgi Yayınevi, 1990, sayfa 164 - 165
4. Ana Brıtannıca, Genel Kültür Ansiklopedisi, cilt 3, sayfa 149 ve cilt 7 sayfa 300
5. Heredot Tarihi, Çev. Perihan Kuturman, 1973, Hürriyet yay.

GERİLLANIN ÖLDÜRÜLÜŞÜ

Onu sesiyle birlikte öldürmek istediler
Onun için sırtını yasladığı ağacın arkasından
sessiz bir ürpertiyle gelerek
boynuna sapladılar bıçağı
Göz gözü görmedi ve orada kan
son sesi boşalttı ve kapadı çatlağı
Çatlak su kaynağının ağzıydı.

O anda sen uyuyordun koltuğunda
Televizyonda naklen savaş
Sen onu izlerken uyumuştun
Kan ve ateş içerisinde
Gözlerinde büyüyen bir çığlığı öldürerek uyumuştun
Ürpertin telaşınla sırt sırta vererek
yüreğini sertleştirmişti
Uyumuştun bir bıçak gibi.

Onun kanı çimenlere sıçradı
Sessizliğin yırtılan gözleri onun çığlığını korkusuzca koynuna sakladı
Sessizlik halktı.

Hayatın ve gerçek aşkın gerillasıydı o
Çıplak yurdun gerillasıydı
Sesinin yoldaşıydı o, susmayan yanıydı kentlerin
Sesi Kürdistan'ın hançeriydi
Tarihin göğsüne yüzyıldır saplanan.

Babür Pınar

BEETHOVEN MEYDANINDA ELVEDA VE MERHABA

Bilgesu Erenus

Nurettin Kurtuluş basımına bile güçlükle inandığı bu kitabıyla asla ödül alamayacak. Günümüzde ödüllerin tümü, ödül kurumları tümden dağıtılana dek her tondan elveda diyenlere dağıtılıyor çünkü. Oysa Kurtuluş'un öyküleri tümüyle merhaba, her şeye karşın "Merhaba Dünya."

Basıma hazır dosyayı az önce bitirdim. Notlarıma bakarak düşünüyorum ve elbet Kurtuluş'un tümceleriyle... Sirkeci Garı - Yeşilköy Limanından büyük sanayii kentlerine sağnak halinde dökülenler. Büyük sanayii kentlerinin ölümcül akkord sisteminde buluşan, Kandıralı, Erzincanlı, Arap, Rum, Alman emekçiler... Günden önce uyanmalar, Pause - Mola odaları, güneşsiz fabrika çıkışları...

Birkaç öykü(*), Arthur Miller'in çok sevdiğim kısa oyunu Two Mondays Memory'i anımsattı bana. Bu öykülerin sahne için kurgulanışından eğrisi ve doğrusuyla çok önemli bir işçi oyunu çıkabilir. Dünyada ve bizde böylesi bir havayı soluyan o kadar az oyun var ki... Devri Teslim'de vahşi kapitalizmin kıskacında yaşama savaşı veren insanların önlük çözüp-bağlayarak geleneksel usta çırak ilişkisini sahne üstünde sürdürme çabaları müthiş etkileyici olurdu, çözüp-bağladıktan sonraki kucaklaşmaları...

Genc öykülere dönmem gerek... Kurtuluş'un öykülerinde yalnızca "her ulustan emekçi" yok, Demokratik Almanya'dan gelerek batıda evsiz işsiz ve eşsiz sipsivri özgürlüğü seçenler de var. Şişen ayaklarına yeni bir terlik almaya gücü yetmeyen emekli bir batı Alman'ın katıldığı ortak duanın "yokluğa ve sömürüye şükretmek" olduğunu kavrayamayışı var. Alman faşizmini emzirenlerin yanısıra, faşizme yeniden hayır deme cesaretini gösteren Almanlar var... Yıkılan duvar artıklarının ezilmiş muz kabuğuna ayak bastı parası West Mark'a, sexshop fantazilerine dönüşmesini yazıyor Kurtuluş... Ve batılı meslekdaşlarının aldığı fiyatı kırarak, kendini satan , üstelik korumasız doğulu kadınları yazıyor. "Emperyalismus belki de cennet imiş..." diyenleri yani.

Sosyalizmi yıkma yok etme girişimlerinin yeni adını çok iyi vurgulamış Nurettin Kurtuluş "Demokrasi, özgürlük, bağımsızlık ve barış." Elkoyucuların bitip tükenmez nakaratı şimdi... En çok da onları ve ardıllarını sorguluyor. Bu sorgulama "Sosyete sosyalistleri" öyküsünde iyiden yoğunlaşmış. "Yaşadıkları eskiyle, eskiyip gidenler" yani bunlar.

"Gurbette yüze dost, sırta düşman çıkmanın" ne olduğunu, dedikodu, sığlık, döneklik itirafçılığın, gurbeti daha da çekilmez kıldığını biliyor Kurtuluş ve o çok sevdiğim ilenişi, "Ah sığlık, gözün kör olsun."

Üstelik sığlık, sıradanlık, yalnızca gurbetçinin sorunu değil, dünyanın her yerinde insanlar ve ilişkileri hızla ve sistemle bayağılaştırılıyor. Muz Cumhuriyetinde** büfe işleticisi Laune ailesi güzel bir örnek oluşturuyor bu söylenenlere ve elbet Alman RT'lerinde Amerikan dizileri izleyicisi bu aile. Bir kez daha hep birlikte "Yaşasın Kapitalismus..."

Nurettin Kurtuluş diyalog derlemeyi seviyor, belki de bir öykünün zaman zaman taşıyamayacağı kadar çok seviyor diyalogları. Oyun yazmasının da etkisi olabilir diye düşünüyorum. Devri Teslim öyküsü nerdeyse diyaloglar üstüne kurulmuş.

Derlediği diyalogların çoğu hayatın zenginliğini taşımakta, yaşanmadan söylenemeyecek türden şeyler. Sözgelimi, "Sıcak suya ekmek haşlamak", söz gelimi, "Elinde dolaşmak" elde dolaşılanın gurbetçi Türk erkeğinin kendisini Alman kadınlarına pazarlamasıyla ilgili olduğunu anlıyorsunuz okuyunca, sonra şöylesi bir tanımlama, "Bir bakıyorsun Nallıhan"da sığırtmaç, Sultanahmet'de değnekçi, Taksimde pezevenk, bir bakıyorsun garibim Memet"

Yaşanan dili yazıya aktarma çabalarına karşın Kurtuluş'un kimi öykülerinde "Bu okuduğum gerçekten bir öykü mü" diye kendime sormak zorunda kaldığımı gizlemeyeceğim. Mekan tanımlamalarında romansı bir tad yakalamışken birden bir röportaj ya da izlenim yazısına dönüşüyor paragraflar. Arada bir gazetelerden güncel bilgiler aktarılıyor sanki, bilimsel bir makaleye has veriler ve yorumlar vesaire... Zaman zaman Almanca diyaloglar baskın çıkıyor Türkçe karşılıkları bir kaç cümle içerisinde gizlenmiş, geçiştirilmekte... Ünlem işaretlerinden medet umuluyor, gelişi güzel yerlere serpiştiriliyor ünlemler, hatta tümce aralarına...

Bütün bu saydıklarımı itelendiği yalnızlığa sığmayan bir yüreğin çırpınışı olarak görüyorum, söylenecek sözü eksik koymama telaşı her anlamda. Anlıyabiliyorum çünkü, zaman zaman benim yazarlığıma da yabancı değil bu çırpıntı, keşke sanat adına umursamadan omuzlarımızı silkebilsek biz de, ama yapamıyoruz işte.

Kırk Yılın Sonunda adlı öykü öyküye en yakın olanı bence her şeyi ve bir çırpıda söyleme telaşının dışında kalabilmiş,. Kurtuluş tekleşen Almanya'nın gösterişçi havayi fişeklerini bir hastahane koğuşundan izliyor. Olabildiğince arıtıp zenginleştiriyor düşündüklerini.

Bitirirken yineliyorum, Nurettin Kurtuluş öykülerinde asla "Elveda" demiyor, evde kalmış kolejli kız iç çekişleriyle*** döneme yaranmak için kendini ve tarihini karalamıyor. Kurtuluş'un ödülü onun ödünsüzlüğü olacak.

Çünkü o "yağmuru sezip de ıslanmayı göze alamayan"lardan değil, "Kravatım bileğim" diyen, öykü kahramanı Dursun Dayı, gibidir o, hala günden önce uyanmak zorunda bir emekçi. Asıl önemlisi de büsbütün bayağılaşan bu dünyada "İnsanlar ne der buna" diye düşünüyor olması hala... İşte umudun ta kendisidir bu soru, Kurtuluş'un ta kendisi ya da.

Son sözüm yalnızca ona.

Bir gün Beethoven Meydanı'nda tüm yoldaşlar hep birlikte olacağız Sevgili Nurettin, Beethoven "bu güne sakladığı hiç bilinmeyen bir bestesiyle" katılacak aramıza, söz, insan aşkına...

---

*Bkz. Demokrasi Dediler,Devri Teslim, Kıymeti bilinmeyen Adam

**Bkz. Bananen Republikaner Deutschland

***Bkz. Oya Baydar, Can Yay. 1992 Sait Faik Ödülü,Elveda Alyoşa.

ANI

Susmak, öyle güzelleşebilir miydi
hiç
Yüzün güneşe tanık
Çağlayanı olurdu
yalın konuşmaların.

Hangi boylama gizlenebilirdi
bizden akşam
Dudağın, o kökü ak, rüzgaraşırı
çiçek,
O ıslak kasımpatı açıp durdukça
Bize düşerdi
bir ölüm boyu yaşamak...

Zehra Çelenk

çıktı

GERİLLA TİYATROSU
"PROLETARYA TİYATROSUNA GEÇİŞ"

Haldun Açıksözlü

Gerilla tiyatrosu, günümüz tiyatrolarının en çarpıcı örneklerinden biridir. Tiyatronun politik arenada en işlevsel olduğu biçimidir. Zaten tiyatronun ya da genelde sanatların işlevselliğini belirleyen, politikalardaki konumlarıdır. Kendisini açıkça ifade edenler, direkt politikada yer almak isteyenler, kendilerini "POLİTİK TİYATRO" diye adlandırıyorlar. Geçmişte Piscator, Brecht gibi tiyatro adamları, günümüz Türkiye'sinde de sol jargonu kullandıklarını söyleyen tiyatrolar. Sanki solcular politik de sağcılar politik değil... Proletarya ideolojisiyle yapıyorsan politik tiyatro, egemen burjuvazinin çığırtkanlığını yapıyorsan "suya sabuna dokunmayan SANAT"yapıyorsun. Artık bu safsatalara bizim de karnımız tok olmalıdır. Devlet Tiyatroları da, Kenterler de, Dormen de hepsi politik tiyatro yapıyor.

Yaşamın içinde hiçbir şey, hatta üst yapı kurumları kesinlikle politikadan soyutlanamaz. Ya egemenlerin politikasını yaparsınız ya da ezilenlerin politikasını yaparsınız.

Ezilenlerin, sömürülenlerin tiyatrosunu yaptınız mı, "Politik Tiyatro yapıyorsunuz" küçümsemesi yapılır, eleştirmenler tarafından. Ancak egemenlerin "Hümanist Nazım" çıkartması yaptığı bir dönemde Nazım oynamak politik değildir. Kimdir bu insanlara Nazım'ı oynatanlar? Tabii ki TÜSİAD Başkanı, Müşfik Kenter'e, Rutkay Aziz'e Nazım'ın tekstlerini göndermedi. Politika, sanatın araçlarını belirlemez, sadece, sınırlarını çizer. Bu yüzden de günümüz sanatçıları, sınırları belirlenen sanat ürünleri sunmak zorunda kalırlar.

Şimdilik bu konuyu, "Politik Tiyatro" yazısına bırakmak istiyorum.

Tiyatro "gerilla" adını ilk defa, 1966'de Ronnie Davis tarafından savaştan tiyatroya uyarlanarak almıştır. "Gerilla tiyatrosu sembolik bir eylemdir. "Gerilla" diye adlandırılır, çünkü bazı yapıları gerilla savaşından uyarlanmıştır. Taktiklerinin basitliği, devinim, küçük gruplar, en büyük zayıflığın olduğu noktalara baskı, gibi. 1

Bu makalenin yazıldığı dönemde, yani 1970'de Amerikan öğrenci hareketi; nihilizmden daha radikal bir görünüm alıyordu. Bu yüzden de gerilla tiyatrosuna, "Amerikan tiyatrosunun motifleri, özlemleri ve pratiği; öğretmek, değişime yöneltmek, değişimin bir örneği olmak şeklinde tekrar uyarlanmalıdır. Gerilla topluluğu, grup olarak değişimin örneği olmalıdır. Grup oluşumu (işbirliği içindeki ilişkileri ve tekvücut kimliği) özünde erdem taşımalıdır." 2 misyonu R. Davis tarafından yükleniyordu.

Gerilla tiyatrosunun nasıl yapılması gerektiğini de; "İnsanlarla başlayın, aktörlerle değil; parklarda, taşınabilir sahnede oynayın, gösterinin uzunluğunu" bir saatin altında" tutun; yavaş yavaş bir grup oluşturun; ticari tiyatroya bulaşmayın." 3 olarak açıklıyor R. Davis. Burada altını çizmek istediğim, günümüz Türkiye'sinde de bu işi yapacak olan insanların yukarıdak koşulları kabul etmeleri gerektiğidir.

"İnsanların nerede ve hangi koşullar altında yaşadıklarının farkına varmalarını sağlamak için konunun kalbine giden süratli eylemi yapmak gerekir." 4 Gerilla tiyatrosunun en büyük işlevlerinden birisi yukarıdaki gibidir bugün. Hatta bunun dışında, çözüm götürmek, onu ve kendisini geliştirmek ve geleceğin toplumuna doğru adımlar atmalıdır.

Şimdi hiç araya girmeden uzun bir alıntı yapmak istiyorum.

> "Çok basit bir plan, gerilla tiyatrosu düzenleme işi ile ilgili herkese tavsiye ederim. İçimizden bir takım, bir gruba gidiyor, konuşuyor, gerilla tiyatrosunu anlatıyor, onlara hangi konuların önemli geldiğini saptıyor, bir metni yaratıyor, beraberce prova ediyor ve bir iki kere sahneleninceye kadar yanlarında duruyor, sonra da ayrılarak grubun kendi kendine devam etmesini umuyoruz."
>
> "1. İnsanların, bir sorun olduğunun farkına varmaları sağlanan tiyatro. Bu tür, toplumsal ve politik bilincin gelişmemiş olduğu 'yeni' alanlarda sahnelenir.
>
> 2. Bir sorunun sonuçlarını gösteren tiyatro. Bu tür, insanların sorunun bilincinde, duyarlı oldukları, fakat başlarına gelmediği ya da sonuçlarını tam anlayamadıkları "orta alanlar"da temsil edilir.
>
> 3. Bir soruna çözüm gösteren tiyatro. Bu tür tiyatro, insanların halihazırda sorunun ve dinamiklerinin bilincinde oldukları "gelişmiş" alanlarda yapılır.
>
> Bu oyunlar; dostça, tarafsız, dostça olmayan ve düşmanca yerlerde oynanır. Ve seyirciler arasındaki farkı bilmek zorundasınız.
>
> Gerilla tiyatrosu metinleri: I- Basit ve direkt, II- Açık ve işitsel, III- Dikkat çekici ve gösterişli (yani, insanlar hiçbir şey duyup görmeseler bile, ne ile ilgili olduğunu anlamalılar.) IV- Size anlamlı gelen, yani inandığınız birşey olmalıdır. Başkası için oyun sergilemenin bir sebebi yoktur. Bir oyun için ufak geleneksel gerekçelerin olduğu yerde, büyük bir toplumsal ve politik inanç olmalıdır. Eğer diyalog kullanılıyorsa, direkt ve basit olmalıdır. Çünkü sokaklar gürültülüdür, diyaloğun bağırarak yapılması ve bazılarının koro halinde tekrar edilmesi iyi olur. Koro kullanımı çok etkilidir." 5

Bu uzun alıntı sanırım, günümüz Türkiyesinde bu işi yapacaklara az da olsa bir fikir verecektir.

Bugün ülkemizde, sınıf savaşımı farklı boyutlara doğru hareketlenmektedir. "Gerilla savaş biçimleri" tartışmalarının hiç bitmediği Türkiye Solunda, yeni manevra alanları açılmaktadır. Kürdistan gerillasının yaktığı ateş ülkemize kadar uzanmaktadır. Bu gerçekliğin tiyatroyu etkile - yeceği - diği muhakkaktır. Ülkemizde ve Kürdistan'da "Gerilla Tiyatrosu" örnekler vermekte ve yavaş yavaş büyümektedir. Bugün Botan'da; dağda, kampta ve köyde gerilla savaşmakta ve tiyatrosunu da yapmaktadır. Savaşmanın gerekliliğini bir de tiyatro ile anlatmaktadırlar. Türkiye'de de adı "Gerilla Tiyatrosu" olmasa da bu işlevde tiyatro yapılmaktadır. Newroz ve 1 Mayıs alanlarında, açlık grevlerinde, fabrika işgallerinde, gecekondularda, Ankara yürüyüşlerinde ve bunun gibi diğer toplumsal muhalefet alanlarında "Gerilla Tiyatrosu" yapılmaktadır.

Gerilla Tiyatrosu'nun amacı, toplumsal düzeni yıkabilecek ve yeniden kurabilecek kuvvetleri hareketlendirmek ve uyarmaktadır. Gerilla Tiyatrosu'nun asalda amacı "Proletarya Tiyatrosu"na geçiş olmalıdır. Bu yüzden de Gerilla Tiyatrosu grupları Proletarya Tiyatrosununu yapılanmasını ve ön hazırlığını içselleştirmelidir.

> "Proletarya Tiyatrosu'ndan iki ana ilke doğar. İlki, bir örgüt olarak kapitalist geleneklerden kopmak ve yönetmenleri, oyuncuları, tasarımcıları ve teknik yönetici personeli eşitlik, ortak çıkar ve ortaklaşa çalışma platformunda biraraya getirmek, ikincisi de tüm bu insanları tüketicisi ile (yani seyirci ile) bütünleştirmektir. Proletarya tiyatrosu zamanla seyircilerini oyuncu olarak kendi bünyesine katarak profesyonel oyunculardan kurtulacaktır." 6

Proletarya tiyatrosuna model olarak Endonezya'daki Ludruk ele alınabilir. Bu tiyatronun gelişimini ve bugünkü yapısını biraz açalım.

> "Daha çok doğu Cava'da ve özellikle Endonezya'nın ikinci büyük kenti olan Surabaja'da görülmektedir. Bu kentte "kampung" denilen gecekondu kesimine özgü bir gösteridir. Burada oturanlar çoğunlukla proleterlerdir. Toplumsal sınıflaşmada seçkinler - proleterler gibi dikey ayrımın yanısıra bir de abangan ve santri olmak üzere yatay bir ayrışım bulunmaktadır. "Abangan-lar" müslüman olmakla birlikte islamın gereklerini yerine getirmezler, "santriler" ise sofu müslümandırlar. Ludruk topluluğunun oyuncuları, yöneticileri, yönetmenleri, yazarları ve seyircilerinin hepsi eksiksiz ve fazlasız "Cava'lı abangan proleterlerdir." Bu yüzden de Ludruk "Proleter Drama" olarak adlandırılıyor. 7

Ludruk'un kökeni 13. yy'a kadar dayanıyor ancak asıl adını ve gelişimini 1945'ten sonraki Hollanda'ya karşı verilen bağımsızlık savaşında tamamlıyor. Gerilla, hem özgürlük savaşı veriyor hem de tiyatrosunu yapıyor. Endonezya'da. Günümüzde Ludruk toplulukları siyasal partilere bağlıdır ve doğu Cava'da beşyüzün üzerinde Ludruk topluluğu bulunmaktadır.

Hayatta, insanın yarattığı herşey "insanın insanileşme süreci"nde bir araçtır. "Ludruk dramı"da kendisini bir olgu olarak dayatıp Endonezya'da özgürlükçü gerillaların savaş aracı olmuştur.

> "Ludruk her bakımdan bir halk tiyatrosudur. Bir halk girişimidir. Oyuncusu, oynatanı, seyircisi katıksız halktandır. Bir eğlence olduğu kadar, halkı ileriye götüren, bilinçlendiren, onu sorunları karşısında sağaltan ve bir birikim sağlayan amaç ve işlevleri bulunmaktadır." 8

Görüldüğü gibi proletarya tiyatrosu, geleneksel değerlerle ve kültürel birikimlerle yoğrulduğunda en üst aşamasına ulaşıyor. Gelecek sınırsız ve sınıfsız toplumun tiyatrosunun ilk nüveleri böylelikle oluşturulabilmektedir. Komünist toplumun; uzmanlaşmanın, profesyonelliğin olmadığı, üreten ve tüketen farkının kalmadığı toplumun tiyatrosuna bir örnektir-"Ludruk Drama".

Eğer kendimizi, gelecek toplumun mimarları olarak görüyorsak ve o toplumu bütünsel olarak kavramamız gerektiğine inanıyorsak; bugünden -bütün diğer olgular gibi- geleceğin tiyatrosuna bir geçiş olan "Gerilla ve Proletarya Tiyatrosu"nun çalışmalarını hızla geliştirmeliyiz.

NOTLAR

1, 2, 3, 4, 5 "Gerilla Tiyatrosu: Mayıs 1970" Richard SCHECHNER (Çev: Aykut Uzun)
6. E. Piscator "Politik Tiyatro" sf. 79
7, 8. "Simgesel Eylemden Halk Dramina Proleter Drama - Ludruk" Metin And tiyatro 74 Sayı 25

SOKAKTAKİ TİYATRO/3

DOĞALCI TİYATROYA KARŞI BİR OZAN: MEYERHOLD

Semih Çelenk

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarıyla Yirminci yüzyılın başlarında Törensel tiyatro anlayışıyla bir ivme kazanan "seçenek" tiyatro arayışları, Rusya'da bir sahne ozanının çalışmalarıyla bütünlenir. Gelenekçi bir tiyatro anlayışının içinden, ona tepki olarak gelişen ilk seçenek arayışları gibi, Meyerhold'un düşünceleri ve uygulamaları da doğalcı tiyatronun kâbesi sayılan Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ve Konstantin Stanislavski'nin çalışmalarına tepki olarak gelişmiştir. Asıl adı Karl Theodore Kasimir olan Vsevelod Emilievich Meyerhold Moskova'da bir yıl hukuk okuduktan sonra, Moskova Filarmoni Topluluğunun Drama Okulu'na girer. Birinci yılın sonunda hocası Nemirovich Dancenko tarafından okulun en iyi iki aktöründen biri seçilir ve oyuncu olarak Moskova Sanat Tiyatrosu'na davet edilir. Bir süre klasik oyunlarda, doğalcı yorumlarda oynanan Meyerhold, kendisine oyun yönetme görevi verildiğinde ise hemen çağın öncü anlayışı olan simgeci oyunlara yönelir. Meyerhold bu oyunları oynarken ise kafasında büyüttüğü "seçenek" tiyatro anlayışını "Yeni bir tiyatronun izinde" gibi bir tümce ile özetlemeye çalışmıştır. Bu sırada bir Maeterlinck üçlemesi oynamaya kalkan (Kör, Davetsiz Konuk, İçerisi) Stanislavski, ününden ve birikiminden beklenmeyecek bir şekilde bu oyunla hezimete uğrar. Bu hem Stanislavski hem de çevresi için beklenmedik bir durumdur. Eski tiyatro anlayışının, doğalcı sahnelemenin gereçleri Maeterlinck karşısında çaresiz kalmıştır. O ana dek Maeterlinck ve yine simgeci bir yazar olan Przybyzewski'nin oyunlarını sahneleyen Meyerhold'u çağıran Stanislavski, Moskova Sanat'ın içinde yeni bir stüdyo kurmasını ve bu stüdyoda öncü çalışmalar yapmasını ister. Meyerhold'un kurduğu bu stüdyoda öncü çalışmalar yapmasını ister. Meyerhold'un kurduğu yeni tiyatro stüdyosu Moskova Sanat'ın gelenekçi yapısına ancak bir yıl dayanır.1

Moskova Sanat içinde tiyatro stüdyosu deneyinin başarısızlıkla sonuçlanmasından sonra Tiflis'e geçen Meyerhold çalışmalarını bir süre burada devam ettirir. Tam bu sıralarda (1906) Ibsen'in "Aşk Komedisi"ni sahnelerken, Fuchs'un "Geleceğin Sahnesi" adlı yapıtını okur ve bu yapıt onun ufuklarını büyük oranda açar. Bundan sonraki çalışmalarında "Alt-metin" ve "Önsahne"nin önemini daha iyi kavrar. Tiyatro alanına simgeci bir yaklaşımla giren Meyerhold süreç içinde Fuch'un ortaya koyduğu "Devingen" ve "Ritüelistik" tiyatro anlayışını Uzakdoğu Tiyatrosu'nun ögeleri ile kaynaştırır. Meyerhold'un "Biçemselleştirme" diye karşılayabileceğimiz Stilizasyon ve Grotesk kavramları üzerine oturttuğu yeni tiyatro anlayışı, yaşamın bire bir öykünmesi olan doğalcı tiyatroya karşı bir tepkidir.

İbsen'in "Hortlaklar"ı da dahil olmak üzere birçok oyunun sahnelenmesinde yenilikçi ögelere başvurduğunu gözleriz. "Hayat'ın Hüznü" adlı oyun için aldığı reji notlarında, ön perdeyi kaldırdığını, derinlikli bir ön-sahne ile yalın, yapısal (konstrüktiv) bir dekor kurduğunu, bunun yanında sahnede Japon Tiyatrosu'nun tartımsal hareketlerini kullandığını biliyoruz.2 Bu dönemde yaptığı çalışmalarda Meyerhold Rus Tiyatrosunda ilk kez alan ışıklamasını ve daha sonra sıkça başvuracağı Commedia dell'Arte tiplerini kullanmıştır.

Meyerhold'un doğalcı tiyatroya karşı tepkisi onun tiyatro yaşamı boyunca yaptığı çalışmaların mihenk taşıdır. Bu anlamda Stanislavski ile oyunlarının doğalcı biçimde sahnelenmesi konusunda sürekli çatışan Anton Çehov ile görüşlerinin benzerlik taşıdığını gözleriz. Meyerhold "Martı"nın sahnelenmesi sırasında bir oyuncu ile Çehov arasında geçen konuşmayı büyük bir beğeniyle günlüğüne kaydetmiştir: "11 Eylül 1898'de Çehov'un da olduğu bir provada aktörlerden biri dışarıdan kurbağa vıraklamaları, sinek vızıltıları ve köpek havlamaları gelmesi gerektiğini söylediğinde, 'Neden?' diye sordu Çehov. 'Çünkü gerçekçi' diye yanıtladı aktör. 'Gerçekçi ha...' diyerek güldü Çehov... Kısa bir susuştan sonra, 'Sahne sanattır. Kramskoy'un yüzleri mükemmel bir gerçeklikle resmettiği günlük yaşama dair resimlerden birini düşün mesela.. Bu portenin üstüne gerçek bir burun koparıp taktığında ne olur? 'Gerçekçi' olur. Ama o resim artık bozulmuştur'..." 3

Meyerhold'un çalışmalarının Ekim Devrimi ile büyük bir canlılık ve hareket kazandığını gözleriz. O'na göre devrimin tiyatrosu klasik bir tiyatro değil, "Öncü" (Avant-garde) bir tiyatro olmalıdır. Devrimi izleyen yıllarda başta Meyerhold ve ondan etkilenen ve deneysel arayışlar içine giren birçok tiyatro topluluğunun ortaya çıktığını görürüz. Lenin, sanattaki tüm klasikçiliği ve tutuculuğuna karşın Meyerhold'e ve diğer öncü sanatçılara büyük maddi ve manevi yardımlarda bulunmuştur. 1927 yılında Rusya'da tiyatro okullarının, atölyelerin ve stüdyoların oluşturduğu deneysel arayışlarda bulunan tiyatroların sayısı 24.000'dir.4

Meyerhold, Ekim Devrimi'nden önce Stilizasyon ve Grotesk ağırlıklı yürüttüğü çalışmalarını daha sonra "Biyomekanik" diye adlandırdığı oyunculuk sistemi ile bütünledi. Biyomekanik, Futurist bir anlayışta, makina ile insanı özdeşleştiren ve geleceğin teknolojik ve gelişmiş toplumunun oyunculuk sistemidir. Bu çalışmalar sırasında onun taşınabilir konstrüksiyonları, hareketli duvarları ve sahne üzerinde bağımsızca devinebilecek daireleri kullandığı biliniyor. Bu teknikler daha sonra Avrupalı yönetmenlerden Jean Louis Barrault ve Piscator'u da etkilemiştir.

Onun "Biyomekanik" diye adlandırdığı sistem insansal olan ile (Biyo) teknolojik olanın (Mekanik) bir bileşkesidir. Bu sistem ağırlıklı olarak, tiyatro sanatının bir oyunculuk sanatı olduğu üzerine kuruludur. Meyerhold sisteminin oyuncusu atletik, kıvrak zekaya sahip yorumlama yeteneği olan, bedeninin anlatım olanaklarını tam anlamıyla kullanabilen güçlü bir oyuncu olmalıdır. Denilebilir ki konvansiyonel tiyatronun "icracı", "mukallit" ve "rol kesen" oyuncusu Meyerhold ile birlikte kendini "Yaratıcı", "Yorumlayıcı" oyuncuya bırakmıştır.

Meyerhold'un kuramının temeli insanlararası ilişkileri en iyi biçimde sözün değil, tavır, jest, durum, konum ve adımların anlattığına dayanmaktadır. 5

Meyerhold'ün "Seçenek" tiyatronun bir gelişim eğrisini çizerken üzerinden geçtiğimiz "Ritüelistik" ve "Dinsel" (Ortaçağ oyunları) tiyatro deneyimlerini de yakından izlediği ve bunları kendisine bir gelenek gibi gördüğü, gerek yapımlarından gerekse konuşma ve yazılarından görülmektedir. Meyerhold'un "Devingen" tiyatro arayışlarında önemli bir yeri de açıkhava gösterileri tutar. Özellikle devrim kutlamalarında, Behrens ile Fuchs'un murad ettiği "Onbinlerin Tiyatrosu" gibi, "Kitle rejisi" gibi kavramları hayata geçirme olanağı bulur. "1920 yılında Petrograd'ta "Kışlık Sarayın Yıkılması" adlı gösterinin içinde sekiz bin kişinin yer aldığını, orkestranın beşyüze yakın devrim şarkısını seslendirdiğini biliyoruz. Meyerhold'un bu muhteşem gösterileri düzenlerken Fransız devriminin kutlamalarını örnek aldığı söylenmektedir. Ona göre bu tip açıkhava gösterimleri insanların böyle anıtsal ve popüler gösterilere karşı duyduğu isteği yansıtmaktadır. "6

1928 - 53 yılları arasında sanatta deneysel çalışmalara sıcak bakılmadığı ve Sosyalist Gerçekçilik'in tek sanatsal anlayış olarak kabul gördüğü, bu anlayışın dışına çıkanların iyi değerlendirilemediği biliniyor. Bu tutucu bakış açısının etkilerini Meyerhold'un tiyatro yaşamında da görmek mümkündür. Me-

yerhold, Evans'a göre Ocak 1932'de Pravda'nın "sanatta deneyselliğin bir buhran ve içedönüş biçemi" olduğu ve kendisinin de "Sosyalist gerçekçilik düşmanı ve politik açıdan da tehlikeli" olduğu yolunda değerlendirmelerine maruz kalmıştır. [7] Bu yıllarda Meyerhold'a karşı yürütülen bu tavır onun denemeci, araştıran çalışmalarının sonu olmuştur. Bugünden eleştirel olarak bakıldığında çok rahatlıkla şu görülebilir: O günün egemen kültür ve sanat politikası sosyalizmin kültürel ve sanatsal gelişimi adına bu gelişmeye ve zenginleşmeye ters bir yaklaşım göstermiştir. Onun deneysel çalışmalarına tahammülsüzlük gösteren basit bakış açısı, ne yazık ki bugün daha yoz, metalist ve punk bir kültürün de içinden boy vermiş olmasına tahammül etmek zorunda kalmıştır. Meyerhold'un ölümünden önceki son konuşması kültüre ve sanata katı bir yaklaşım gösteren bürokrat tavra karşı bir yanıttır. Son konuşmasında denemeci sanatçının yaratım özgürlüğünü savunmuş, tiyatro üzerine yapılan tartışmaların tiyatro sanatı ile uzaktan yakından bir ilgisinin olmadığını ve sanatta, tekbiçimlilik (Uniform) ile bürokrasinin yeri olmadığını söylemiştir. [8]

Meyerhold'un kuram ve uygulamalarının özellikle Weimar Cumhuriyeti'nden başlayarak bütün Avrupa kıtasında yirminci yüzyıl boyunca etkinliğini sürdüren ve bizim "Sokaktaki Tiyatro" kavramı ile karşıladığımız "Devingen" ve "Seçenek" tiyatro arayışlarının oluşmasında ve bunların uygulamalarında etkilerini izlemek olasıdır. Bu anlamda Konvansiyonel (Gelenekçi) tiyatro anlayışına karşı gelişen tiyatro etkinliğinin önemli bir uğrağıdır Meyerhold. Sanatta bürokrasiye karşı tavrı yüzünden tutuklanan ve tutuklandıktan üç gün sonra Artctic'te cezaevinde boğazı kesilmiş, yüzü tanınmayacak bir halde ve vücudunun birçok yerinden bıçaklanmış olarak bulunan Vsevelod Meyerhold, ünlü Fransız yönetmen Charles Dullin'e göre "Biçimlerin yaratıcısı ve jestlerle, tartımlarla tiyatronun şiirini yazan bir ozan"dı... [9]

DİPNOTLAR

1. Edward Braun, **Meyerhold On Theatre**, Methuen, London 1969, ss. : 18 - 20.
2. Agy , s. 21
3. Aktaran: Braun, s. 30
4. James Roose Evans, **Experimental Theatre**, Universe, New York 1973. s. 24.
5. agy, s. 26
6. agy, s. 25
7. agy, s. 27
8. agy, s. 28
9. agy, s. 27

GELECEK SAYIDA:
AVRUPA'DAKİ İLK "SEÇENEK" TİYATRO UYGULAMALARI VE SOKAK GÖSTERİLERİ

Homo Novus'a

zaman kalem kıran bir yargıçtır artık
mekansa kırılan kalemlere muhatap sanık
bütün kumarbazlar kaybetmiştir
bütün romanlar yazılmıştır aşk üzerine
yazılı olan yaşanmamıştır

çoğul aşklar yaşadım bir bilinmezliğin içinde
hiçbir filozof bundan sözetmedi
hangi yıllardan geçtim umarsızca
karayağız delikanlılığımı hangi dağlara çıkardım
dahası ben senin gözlerinden önce de vardım

son kimliğini yırtıp fırat'a attığımdan bu yana kimliksizim
ıslak gecelerde seninle sinemalara giden ben değildim yanılıyorsun
ayrılığın bir ucunu mektup diye kağıtlara doldurup sana göndereni de tanımıyorum

dedim ya uzun zamandır kimliksizim
kaçak yaşıyorum bu soytarı zamanları

üstelik o gürcü delikanlı da kimliksiz şimdi
en son moskova'da bir komünist yürüyüşte gördüler onu
seni sordu dillerini bilmediği yüzleri tanınmaz adamlara
yitik insanlar arasında seni aradı

oysa tarihin uzun valsi bitmiştir fransız komunacılarından sonra
sürrealist bir tablodur salvador dali'nin ölümü
kaşifler işsizdir keşfedilmemiş hiçbir kıta kalmamıştır çünkü
yalnızca ütopistlerdir yaşama tutunan
bir de marksist sakalıyla bizim fidel

kayıp bir zamanda mülteci kadının biri
gözlerinin tahmin edemediğim renginde yenik ihtilaller yaşarken
ayaklarını yalayan dalgalar
düşlerini karaya vurdu

benise sabahladığım hiçbir kadında bulamadım seni yeni kadınlarda aradım
dedim ya uzun zamandır kimliksizim aşklarımı yitirdim
ferman çıktı hakkımda nerde görülsem vaciptir katlim

sevdalarını yüreğinin kuru dallarına asmış aynı kadın
geçmişindeki tüm erkekleri aldatarak
denize karşı bir barda ve ayaküstü
birasında yudum yudum ömrünü içti

bir kayıp ilanıdır tarihin yazılmamış sayfalarında şimdi
"özgeçmişimi yitirdim hükümsüzdür"

Cengiz Çelik
15 Temmuz 1992

Genel Yayın Yönetmenimiz Hasip Akgül'ün , Mihri Belli ile yaşamı, mücadele, aşk, ölüm ve politika üzerine söyleşisi İzmir'de yapıdı.

"HİÇ AKLIMA GELMEZ ÖLÜRÜM DİYE"

— Evet Mihri Belli mikrofon sizde.

— Evvela sen istersen bir kendini anlat. Yeni İnsan'ı çıkarıyorsunuz, tamam da...

— Aynı zamanda Toplumsal Kurtuluş yazı kurulu üyesiyim. Ancak biz sizi konuşturmaya geldik.

— Tamam canım T. K. bizim de yazdığımız bir yer. Bazı misyonları olduğuna inanıyorum. Ne var ki, daha çok Türk solunun toparlanmasına katkıyı ön plana alması gerektiğini düşünüyorum. Kürt solu kendi sorunlarını çözmeye yetenekli. Türk solu olarak kendi sorunlarımızı çözmeye çalışırsak, daha iyi olacağına inanıyorum. Yani bir çeşit militan Kürt solunun dayanışmacısı olmak olumlu bir şey sayılabilir, fakat yeterli değil.

— Amerika'da Komünist Parti disiplininde zenci yarıcılar arasında çalışma, İspanya İç Savaşı'na gitme teşebbüsü, Yunan iç savaşında gerilla komutanlığı ki bu iç savaşta tek yabancı kişi sizsiniz- mesela size de sorulabilir, ne arıyordunuz Amerika'da, Yunan İç savaşı'da, üstelik Türkiye solunun size o kadar ihtiyacı varken? Bence çok güzel enternasyonalist bir yaşamınız var.

— O zaman ben 19 - 20 yaşında bir delikanlıyım. Türk soluyla ne alakam var, ne bi şey. O zamanlar Türkiye denince idealize ettiğimiz bir köylü var, işçi var, tüm erdemleri onlara yakıştırıyoruz. Egemen gücü ve bürokrasisini, görgüsüzlüğünü küçümsüyoruz. Türkiye'ye bakışımız bunlardan ibaret. Şimdi öyle değil, bu ülkeye karşı bir sorumluluğumuz var, devrimci sorumluluğumuz var. O zamanlarla kıyaslamayın.

— Şimdi Hocam sizinle yalnızca politika konuşmak istemiyoruz. İnsanlığın şu an içinde bulunduğu durum hiç de iç açıcı değil. İnsanlık kendi sorunlarına hiç bu kadar sağırlaşmamıştı. Yeni İnsan'ı yaratmak artık bir görev ve zorunluluk durumunda. Neslimizin devamı için. Yeni İnsan'ın doğumu için neler söylersiniz? Böylesine yoğun yaşanmış hayatta bunun ipuçları vardır.

— Evet, çizdiğiniz tablo bir hayli karanlık ama geniş ölçüde gerçekçi. Ama bir de şu var, o kadar da rahat değil tekeller, Amerikan sanayi askeri kompleksi denen şey, tek kutuplu dünyanın lideri Amerika pek o kadar rahat değil. Sovyetler Birliği'nin ortadan kalkması işleri o kadar kolaylaştırmadı. Türkiye'de de TKP dayatması denen şey, deştikçe altından çapanoğlu çıkan bu pislik yığınının ortadan kalkması sol adına bir ferahlık yaratıyor. Bu lehte bir gelişmedir. Sosyalizmin hiç de parlak olmayan bir örneğinin dışarıdan dayatılması, Ekim Devrimi gibi muazzam bir devrimin mirasçısı gibi gözüken, özünde ayrıcalıklı bir bürokrat zümrenin dikta rejimi olan bir merkezin kendi dış politikasının çıkarları açısından sola siyasi çizgi dayatması durumu ortadan kalkması olumlu bir gelişmedir. Yani bu bir bakıma, Yeni İnsan'ın oluşumunda daha elverişli koşulların ortaya çıktığı anlamına gelir. Öte yandan gerçekçi olalım. Bir baskı rejimi yaşandı ve yaşanıyor. 12 Eylül'ün amacı dediğiniz yeni insanın ortaya çıkış koşullarını yoketmektir. Tüketim toplumunun küçük ihtiraslarına kapılmış yaratıklarının oluşturulması sürecidir 12 Eylül. Apolitize, boyalı basında TV'de, magazin haberleri takipçisi, yozlaşmış tipler yaratmak. Bunda epey başarılı olduğu kesin. Türkiye dünyada marksist eserlerin en çok okunduğu ülkelerden biriydi 60'lı ve 70'li yıllarda. Birdenbire bu alan kısırlaştı. Böyle bir dönem yaşadık. Bakın buna ilişkin bir anımı aktarayım. 1983'te Paris'te Nanter Üniversitesinde "Marx'ın Kapital'i 100 yaşında" adlı bir sempozyum yapıldı. Bir arkadaşla gittik, yöneticisiyle tanıştık. "Sen de konuş" dedi. Bir sürü Marksolog konuşmacı var, birçok ülkeden gelme. Marx'ın sabah kaçta kalkıp, yüzünü yıkadığını falan bilen kişiler. "Burada bana söz düşmez" dedim.

"Türkiye'de 1908 devriminin ilhamcısı Namık Kemal, Londra'da Marx'la aynı semtte oturuyordu, ama Marks'ın varlığından haberi yoktu," dedim. Yönetici profesör, "Aman ne iyi, siz de bunları anlatın " dedi. Büyük bir anfiteatr, ben önde oturuyorum. Benden önce Edition Social Internasyonel yayınevinin yöneticisi konuştu. Marx - Engels'in mektuplarını yayınladıklarından bahsetti. Sıkıştırdılar. "Kaç bastınız" dediler, "3000 bastık" dedi. "Kaç sattınız, onu söyleyin" dediler. "800 sattık" dedi. Ondan sonra bana söz verdiler. "Benden önce konuşan arkadaş Marx'ın eserlerini 3000 bastıklarını ve 800 sattıklarını söyledi" dedim. "Benim geldiğim ülkede Marx'ın belli başlı eserleri 20.000 basılırdı ve kısa bir zamanda ikinci baskısı yapılırdı ve bu eserler en ücra dağ köylerine de gitmişti" dedim. "Bu durumdaki bir ülkede iki şey olabilirdi, ya devrim olur ya darbe olur. Bizde ikincisi oldu," dedim. "Bize Marx Rusya'dan ya da Almanya'dan değil, Fransa'dan geldi. Getiren Şefik Hüsnü'dür. Ömrü zindanlarda, sürgünde geçen adam. Onu burada sevgi ve saygıyla anmayı görev biliyorum" dedim. Salonda alkışı en çok bu sözler aldı.

Şimdi, Yeni İnsanı yaratma konusunda bir defa derdi bilelim. Yeni İnsanın yaratılmasını engellemek isteyen güçler, bilinçli olarak hareket ediyor. Acaba biz buna karşı, bunların çabasını etkisiz kılmak için gerekeni yapıyor muyuz? Bu konuda ve bu isimde bir dergiyle böyle bir çaba içinde olmanız olumludur. Pek takip edemedim yalnız birinci sayınızı inceleme olanağı bulabildim. İlk sayıda da Ruhi Su'nun Ermeniliği, gırtlak yapısına bağlı olarak tartışılıyordu. Bunu pek ciddi bulmadım. Müzikalite duygu, ruh meselesidir, kötü sesli bir adam da güzel türkü söyleyebilir. Bu boğaz yapısıyla ilgili değildir. Elbette ki herkes bir değil. Kimi halkların kültüründe müziğin çok daha önemli yeri var. Y. Küçük'ün bu tür yazılarından çok edebiyat eleştirilerini beğeniyorum.

— Sizin yeni insan üzerine görüşlerinizi ortaya koymanızı sağlayacak bazı sorular sormak istiyoruz. Bugüne kadar pek çok savaştan geçtiğinizi düşünerek, "Savaşın insan iradesi üzerindeki etkisi nedir acaba?" Savaşta haklı saflarda bulunanlar bir arınmadan geçiyor, dünya edebiyatının en güzel karakterleri savaş romanlarından çıkıyor, siz nez dersiniz?

— Benim dağlarda yaşadığım savaş pratiklerinde gördüğüm, bir kere, yoğun mücadele durumunda insanın dayanma kapasitesinin arttığı, insanın normal zamanda yatıran hastalıklar örneğin dağda farkında bile olmadığın sıradan küçük rahatsızlıklar haline geliyor. Duygular da öyle. Daha yüce duygular hayatın merkezi oluyor. Küçük dertler siliniyor.

— Yine İnsanın doğabileceği bir başka düzlem de, insanın kendini yeniden yarattığı alan olan aşk. Savaş ve yeni insan ilişkisi gibi, aşk ve yeni insan ilişkisi için

neler söylersiniz?

— "Aşk olmadan meşk olmaz!" "Meşk"i geniş manada yaşam olarak düşünürseniz aşksız meşk olmaz.

— Biraz açar mısınız? Örneğin bizim ve okurlarımızın samimiyetine inanırsanız bize anladığınız aşkı, örneğin Sevim Belli'yi anlatır mısınız?

— Biz eski kuşaktanız. "Aşık oldum" lafını bugüne kadar hiç kullanmadım. Onu gözlerimden anlayan anlar. Bırakalım bunları, bir Yunanlı gazeteci gelmişti, Yunan iç savaşına dair sorular soruyordu. Bana, "İç savaşta gönül maceralarınız olmuştur" deyince, ben de ona "Sen bunları İhsan Sabri Çağlayangil'e sor" dedim. Aynı gazetede başka bir gazeteciyle konuşan Çağlayangil Türk - Yunan dostluğunu anlatırken, zamparalıklarını anlatıyordu.

— Şimdi yanlış anlaşıldı herhalde. Ben magaziner aşkı sormuyorum. Daha çok felsefi aşka bakışınızı soruyorum. Yani insanlar artık aşık olamıyorlar. Günlük, cinselliğe dayalı köpek aşkları yaşıyorlar. Bunu soruyorum. Büyük aşklar artık yaşam dışı mı?

— Onu söylüyorum işte. Dediğin anlamda "Aşk olmadan meşk olmaz!"

— Yani bize Sevim Belli'yi anlatmayacaksınız.

— Nasıl tanıştığımızı "İnsanlar Tanıdım" adlı kitapta yazdım. Hücredeydik. Standhal'ın "Parma Manastırı"nda benzer bir durum anlatılır. O kısımları okuyun.

— Tekellerin büyüyüp insanın küçüldüğü bir dönemde saf aşkı yaşamak mümkün mü?

— Tekellerin ulaşamadığı bir dağ köyünde, bir gecekonduda tekellere rağmen ve tekellere inat saf aşkı yaşamak pekala mümkün. Ama öte yandan TV'nin, basının etkisi, insan yaşamında inanılmaz boyutlarda.

— Yani ben de onu demek istiyorum. Amerikan filmlerindeki gibi konuşan, öpüşen, sevişen kendilerini yaşayamayan bir insan ne kadar saftır ve yaşadığı aşk ne kadar saftır? Dilerseniz başka bir soruya geçelim. Bunca yıllık devrimci mücadele içinde gelecekte kuracağımız düzen üzerine hayalleriniz oldu mu? Örneğin sosyalist Türkiye'nin başkentini düşündünüz mü?

— Devrim yaptıktan sonra orasını düşünürüz. Türkiye toplumunun devrim için hamle yapması çok daha fazla genel problemlerin içinde olmamızı gerektiriyor. Devrimden önce başkentimiz şöyle olacak, böyle olacak demek, boş hayallerle uğraşmak olur.

— Ama sizin böyle düşleriniz var. "Rigas'ın Dediği" kitabınızda bir hayalinizi yazıyorsunuz. Rum arkadaşınız terzi Simo ile devrimini yapmış Yunan ve Türkler'in özgürlük adalarında ve onun sahillerinde tavla oynayacağınızı söylüyorsunuz.

— Beyoğlundaki Terzi Simo benim eski dostumdur. Benim yüzümden polisin baskılarıyla karşılaştı ve İstanbul Rum kolonisi benimle ilişkileri yüzünden onu afaroz etti. Simo, bütün ömrü boyunca çalıştı ve bütün umudu ihtiyarlığını Ege sahillerinde geçirmekti. Onu bu hayaline ben de katılır ve yazları yanına gidip birkaç gün beraber kalıp, sahilde, kahvede tavla oynarız diye konuşurduk. Bu güzel bir düştü ama olmadı. Yunanistan'a gitti bir fukara mahallesinde karısının kızkardeşi yanında sığıntı olarak öldü.

— Kişisel de olsa değişik ulustan iki kişinin böyle insani bir hayalinin gerçekleşememesi insanın yüreğini burkuyor. Şimdi, Greklerle, Kürtlerle birlikte bir bölge devrimi konuşuluyor. Böyle bir projeye ne dersiniz?

— Kürt sorununun devrimci, hakça çözümü Misak-ı Milli sınırlarını daraltmaz, genişletir. Bu Ortadoğu federasyonuna kadar varabilir ve ortadoğudaki bütün gerici rejimleri tasfiye eder. Ben 1967'de "Ulus Gerçeği" diye bir yazı yazmıştım. "Aydınlık Sosyalist Dergi"de çıktı. Sorunu hakça çözüme bağlayıp, Kürtlerle gönüllü birliği kurduk mu, sınır ötesindeki Kürtler ergeç bizimle birleşirler dedim. Halkların özgürlük ve eşitlik temelinde gönüllü birliğini gerçekleştirmiş, güçlü bir sosyalist Türkiye düşünün. Bütün Doğu halkları, bize umutla bakacaktır. Başta aynı dilden, aynı dinden Türki Cumhuriyetler. Kısacası kağıt üstünde Balkanlardan Çin Setti'ne kadar uzanan...

— Basın herhalde artık daha çok devlet. İnsanı tahrip eden mekanizmalardan biri, kuşkusuz en önemlisi basın. Bunun üzerinde çok duruldu. Bir de devrimcileri tahrip eden bir mekanizma var: Mültecilik. Mültecilik neler eksiltiyor insandan? Örneğin sizin döner dönmez verdiğiniz demeçler var, bu demeçlerin hepsinde mücadele vurgusu var. Ancak bugün Avrupa'da cezaları kalktığı veya hiç olmadığı halde mülteci olarak yaşamaya devam eden birçok "pratisyen" var. Neden hala yurda dönmüyorlar?

— 1950 Cenevre Konvansiyonunda yeralan "Mültecilik" daha çok o dönemde Sovyetler'den, Doğu Avrupa'dan kaçan anti - komünistler içindi. Ancak sonra faşist darbelerden kaçan solcular da bu kurumdan yararlandılar. Batı ve emperyalizm bundan hiç rahatsız olmadı. Güdülen amaç bu devrimcileri besleyip tekrar mücadeleye gönderen bir mekanizma kurmak değildir. Tersine solcuları tüketme amacını güden bir rahat döşektir bu mekanizma. Yurt dışına ilk çıktığında "Tek Yol Devrim" diye mangalda kül bırakmayanlar bir süre sonra Trotskist ve daha sonra da "Yeşilci" oluyor. Yozlaşma çok kez böyle bir seyir izliyor.

— İspanya İç Savaşı sırasında Amerika'dasınız ve bu savaşa katılmak için New York'ta gönüllü toplanan bir yere yazılıyorsunuz. Buna gidemiyorsunuz, ancak 1940'lı yılların sonunda Yunan İç Savaşı'na derhal katılıyorsunuz. Amerika'da 1930'lu yıllarda zenci yarıcılar arasında komünist parti disiplini içinde faaliyetler... Bütün bunlar Che'yi bile kıskandıracak büyük bir enternasyonalizmi anlatıyor. Şu andaki halinizden biraz daha genç olsanız eminim Botan'ın da yolunu tutardınız. Yalnış mı düşünüyorum?

— Yok. Bu iş için genç olmak şart değil. Ancak şimdi benim meselem Türkiye'dir. Burada en büyük yardım Türkiye devrimci potansiyelini harekete geçirmektir. Kürdistan'ın ulusal demokratik hareketiyle dayanışma önemlidir elbet, ama bizim asıl işimiz Türkiye devrimidir.

— Dayanışmanın en iyisi de herhalde sözle değil araçlarla yapılanı olmalı.

— Mutlaka.

— Örneğin Türkiye halklarının ve emekçilerinin partisi olmak isteyen HEP için ne diyorsunuz?

— HEP'li arkadaşlarla temasım oldu. Görüşmeleri geliştirmeye çalışacağım.

— Bugün farklı dinamiklerin ortaya çıkardığı devrimci gelişmelerden ve bunun yüklediği görevlerden ortodoks - marksist yorumlarla sıyrılmaya çalışan bazı çevreler var. Örneğin İP-İşçi Partisi, DİP-Devrimci İşçi Partisi, GİP-Gelenekçi İşçi Partisi gibi. Bu hızla giderse her devrimci işçiye bir parti düşebilecek.

— İşçi Partisi yılbaşından bu yana tavrını değiştirdi. Oysa daha önce Kürt Ulusal Demokratik direnişi konusunda halkın aydınlatılmasına önemli katkıları olmuştu. Tutumunu değiştirmiş olması üzücü bir durumdur. Diğerlerini pek duymadım. Herhalde Trotskistler. Trotskitstler dünyanın her yerinde en keskin görünüp hiç iş yapmayan dolayısıyla devletçe tehlike sayılmayan ve rahat bırakılan kesimdir. Rahat solculuk yapmak istiyorsan Trotskist ol.

— Devrime ne kadar süre biçiyorsunuz?

— Bir çark dönüyor. Bağımlı kapitalizmin çarkı dönüyor. Bu düzene karşı olan güçlerin toparlanması süreç işi. Tarihte süreçler bazen evrim bazen devrim şeklinde gelişir. Örneğin 1980'e kadar Walessa'yı kimse tanımıyordu. Gdansk Tersane grevindeki nümayişte demir parmaklıkları aşıp, grevin başına geçmesiyle on milyon işçiyi genel greve kaldırması arasında bir sene vardır. Bu adam devrimci falan değil ama şartlar birleşince -devrimde karşı devrim gibi- örgütlenebiliyor. 1916'ya kadar Bolşevikler dar bir gruptur. Bir senede bütün Rusya'nın kaderini belirler güce erişmiştir. Bu parti dünyanın altıda birinde sosyalist devrim yaptı. Şimdi Türkiye Solu malum. Bir durgunluk dönemi yaşıyor. Ancak içten içe bir kaynama var ve bu çok önemli. Ne aşırı bir sabırsızlanma ne de görevleri aksatma. Dünya bir kaos yaşıyor. Tek kutupluluk gittikçe ABD'yi zora sokacak. ABD sovyetleri çok arayacak, bu anlamda iç ve dış faktörlerin devrim için elverişli olduğu açık. mesele güçlerin toparlanabilmesi, sevk ve idare araçlarının oluşturulabilmesinde. Bunu yapabilirsek tabii ki devrimci hamleler yakındır.

— Size son bir kişisel soru: Birkaç kez ölümden dönmüş biri olarak "ölüm" olgusunu hiç düşündünüz mü?

— Yunan iç savaşında çenem parçalanıp yara kurtlandığında beni Bulgaristan'da bir hastaneye götürdüler. Doktor benim göremeyeceğimi düşünerek yanındakilere "Bu gidicidir" anlamında bir işaret yaptı. Ben de kağıt kalem isteyerek ona Fransızca olarak "Yanılıyorsunuz. Hiç öyle bir niyetim yok." diye yazdım. Doktor gülümseyerek omuzumu okşadı ve "Bu havada isen ölmezsin" dedi. Sorunuza nasıl cevap vermeli? Hani bir halk türküsü vardır: "Hiç aklıma gelmez ölürüm diye..." İşte ben de öyle.

TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YOKEDİLEBİLDİĞİ ÇAĞDA SANAT YAPITI (II)

Hüsamettin Çetinkaya

I

Sanat pratiğinin eleştirel bir özelliğe sahibolduğu konusuna daha önce çeşitli nedenlerle birçok kez değindik. Bu pratik, ister yansıtma, ister üretim, yeniden- üretim ya da arınma, vb. nasıl tanımlanırsa tanımlansın, yapısal olarak nesnesini bozan (deforme eden) ya da tümden yokeden bir pratiktir. Sanat pratiğinin nesnesi algı sınırlarımız içinde olan yaşam ve ilişki biçimleridir. Düş ve imge göstergeleri, algı sınırlarımız içindeki nesnelerin bozularak, çıkarılarak, birleştirilerek, eklemlenerek ya da aynen kullanımı ile oluşur. Yaşam ve ilişki biçimleri ise, mevcut ve makul olduğu gibi kendi özneleri tarafından da ideolojik olarak olumlanmış biçimlerdir. Sanat işte bu biçimleri bozar, değiştirir ve "bir başka biçim"e sokar. Sanat, kendi nesnesinin mevcudiyetine, mevcudun biçimine "karşı" bu bozucu, değiştirici, dönüştürücü, yokedici eylemi içinde, kendi eleştirelliğini somutlar. Sanat'ın bu eylem özgürlüğü kuramsal ya da teknik olarak elinden alındığında, onun eleştirelliği yokolur, bir diğer deyişle varlık kipi değişir ya da ölür. Hiçbir sanat ürünü düşünülemez ki, ele aldığı imgesel, düşünsel ya da gerçek nesneyi aynen, yineleyerek sunsun. Hayır, ona öznelliğini, duyarlılığını, toplumsallığını, düşünselliğini, ironisini, alayını, vb., katarak, onu eskisinden çok farklı bir biçime sokarak size sunar. O halde sanat pratiğinin temel niteliği "bir başka biçimin de olabilirliği" savı ile tanımlanır. Bu onun eleştirel kimliğidir ve bu kimliğin yittiği yerdeki pratiğin sanatsallığından sözedilemez.

II.

Günümüzde sanatın metalaşmasına karşı bir direnişin olduğu açık. Özellikle sanatçı özgünlüğü ve özgürlüğüne ısrarla sahip çıkan bir sol aydın kesimi açısından bu direnişin büyük bir önemi var. Bununla birlikte 80'li yıllardan bu yana birçok düşünür ve sanatçı da sanatın öldüğü konusu üzerinde ısrarla duruyor. Burada iki temel soru var: Sanatın metalaşmasına neden karşı çıkılmalıdır? Ve metalaşmadan ne kastediliyor? Bu soruların yanıtları sanatın nasıl olup da öldüğü, ya da ölenin ne olduğu sorularının da yanıtıdır. Aşağıda dört ana gelişme düzeyinde bu sorulara yanıt aranmaktadır;

a) Öncelikle sanatın değişim değerine indirgenmesine karşı çıkılmalıdır. Neden? Çünkü değişim değerine indirgeme talebinin sahibi pazardır. Bir diğer deyişle sanatın değişim değerine indirgenmesinin temelinde pazarın talebi bulunmaktadır. Pazar talep yaratmakta, sanatçı da mal üretmektedir.

Oysa sanat pratiği, eğer bir talebi karşılıyorsa -ki evet- bu talep pazardan değil toplumdan doğmaktadır. Sanat, tüm çağlarda olduğu gibi bu çağda da toplumsal gereksinimleri karşılamak üzere realize olan bir pratiktir. Dolayısıyla pazarın talepleri ile toplumun talepleri karşılaştırıldığında, diyoruz ki hiçbir zaman pazarın talepleri, toplumun talepleri üstünde değildir ve böyle algılanamaz. Bu nedenle de sanat bir değişim değerine indirgenemez. Bir türkü, bir şarkı, şiir, roman, tiyatro, film, bale, heykel vb. tüm sanatsal etkinlik, içinde yer aldığı çağın ve toplumun gereksinimlerine, özlemlerine, beklenti ve düşlerine karşılık düşer. Bu işlev paraya tahvil edilir bir işlev değildir. Edildiği yerde karşı çıkılmalıdır.

b) Sanat bir tüketim nesnesi değildir ve tüketim toplumu yaratma çılgınlığına kurban edilemez. Hiçbir sanat ürünü, ambalajlanıp paketlenerek tüketicisine ulaşan ve yeme, içme, giyinme, kullanma nesnesi gibi tüketilen bir nesne değildir. Ötesinde kendi özgünlüğü gereği de bir "tüketim" nesnesi değildir. Sanat ürünü hangi alanda olursa olsun, sanatçısı tarafından üretimi sonuçlandırılarak piyasaya sunulan bir nesne değil tam tersine okuyucusu, izleyicisi, dinleyicisi ile buluştuğunda, izleyici, okur vb. tarafından da "üretilerek" tamamlanan bir pratiktir. Sanat ürünü, buluştuğu insanın, duyarlığı, düşünselliği, imgelemi, ideolojisi vb. ile tamamlandığında (yeni bir duyarlık ve anlamın üretildiğinde) gerçekten bir sanat ürünü olarak varolur. Okunmayan bir roman, dinlenmeyen bir beste, izlenmeyen bir film sanat ürünü değil, kağıt ve plastiktir. O halde, sanat ürünü hiçbir anlamda bir "tüketim" nesnesi değildir. dolayısıyla medyanın (pazara artık medya diyeceğiz) sanat ürününü tükettirme ve tüketme mantığı, sanatın metalaşmasının temelinde yer almaktadır ve kesin olarak karşı çıkılmalıdır.

c) Sanat pratiği manipülatif bir pratik değildir. Bu nedenle de medya pratiğine yapısal olarak uyumsuzdur. Medya içinde yeraldığında manipülatif bir karakter kazanmaktadır. Nasıl? Genelde kapitalist sistemin ve burjuvazinin hegemonyası, nitelemesi ile karşı çıktığımız sürecin temel niteliği düşünce dizgesi ve imgelem dünyasının standartlaştırılmasıdır. Bir örnek düşünen ve bir örnek düşleyen insanlar üretilmektedir. Düşüncenin dondurularak pragmatist bir kalıba döküldüğü, imgelemin standardize edildiği bu süreç burjuva hegemonyasının realize olduğu bir süreçtir. Medya, sanatı bu sürecin bir nesnesine indirgemektedir. Sanatı, eleştirel işlevinden soyutlayarak, onun toplumsal ve sanatsal niteliğini yokederek, onu bir simülasyona çevirmektedir. Bu haliyle de sanat ancak ve ancak tek tip düşlerin üretildiği, tek boyutlu bir düşüncenin egemen kılındığı bir manipülasyon sürecine dönüşmektedir. Oysa, sanat pratiği niteliğini, yukarda da değindiğimiz gibi "bir başka biçimin de olabilirliği" savı temelindeki eleştirelliği ile kazanan bir pratiktir. Bu anlamda o, üretici, çok boyutlu, çok anlamlı, çağrışımsal karakterli, ironik, duyarlı ve alternatifler üretimine yataklık eden bir pratiktir. Oysa düşünce ve imgelemin standartaştırıldığı ve bu sistemin "mevcut" ve "tek" biçim olarak olumlandığı, başka bir tarihin olmadığı savlarını rasyonalize eden medyatif manipülasyon, sanatın temel niteliğini yoketmektedir. Bu anlamda da sanatın ölümünden ve metalaşmasından sözedilmektedir. Bu süreç hiçbir biçimde, sanat yapma hakkının kullanımı adına olumlanamaz. Bu süreç sanatsal değil, ideolojik bir süreçtir, doğrudan politik implikasyon üreten bir süreçtir ve sanat için gerçek anlamda ölümdür.

d) Ve nihayet medya, sanat pratiği alanında eşitsizlik yaratmaktadır. Kendi tercihler ve seçimleri sonucu "bir tür" ürünü öne çıkarmakta, bu ülkede başka sanatsal uğraş ve ürün yokmuş izlenimi yaratmaktadır. TV başta olmak üzere tüm bir basın, yayınevi, dağıtım tekelleri, dergiler, üniversiteler ve kitle örgütleriyle medya, esas olarak küçük burjuva sanatsal beğenisini, tüm toplumun sanatsal beğenisi olarak ilan etmekle apaçık bir eşitsizlik yaratmaktadır. Oysa bu ülkede, her sınıfın, topluluğun, kesimin, grupların vb. kendilerine has alt kültürleri ve sanatsal beğenileri vardır. İşçi sınıfının sanatsal beğenisi ile, bir bürokratın sanatsal beğenisi aynı değildir. Bir dolmuş şoförü ile bir öğretim elemanının sanatsal beğenisi aynı değildir. Oysa medya, esas olarak simüle edebileceği, simülasyona uygun, manipülasyon sürecine girmeye kısmen teşne belli bir tür müziği, belli bir tür sürekli filmi (pembe dizileri), belli bir tür filmi (amerikan filmi) vb.'lerini, toplumun genel sanatsal beğenisi olarak kitlelere sunmakla, hem tek tip yaşam biçimi üretim sürecini (manipülasyon sürecini) realize etmiş oluyor ve hem de diğer toplumsal kesimlerin sanatsal uğraşları karşısında açık bir eşitsizlik yaratmış oluyor. İşçinin,öğrencinin, bürokratın, aydının, köylünün, sanatsal beğenilerine eşit ölçüde varolma hakkı tanınmamaktadır. Bu anlamda medya zaten eşitsiz olan toplumsal düzenlenişin biçimini, bir şekilde sanatsal olarak da olumlamış ve eşitsizliği meşrulaştırmış oluyor. Burada, sanat ürünleri ve türleri konusunda kullanılan "seçim" ve "tercih" in işlediği süreç tamamen ideolojik bir süreçtir. Bir gazetede haberin seçimi, düzenleniş ve sayfada yeralış biçiminden fotoğraflanışına kadar işleyen süreç nasıl ideolojikse, medyayı da büyük bir gazete baş sayfası olarak görmek mümkündür. Bu sürecin tamamen iradi olduğu ve insanların bilinçli bir biçimde (planlayarak ya da art niyetli kurgular yaparak) seçimlerini realize ettiklerini söylemiyorum. Ancak medya çalışanları kendi iradelerinden bağımsız olarak sınıfsal ve kültürel tercihlerini yapmaktadırlar. Kısaca herkes gibi kendi sahiboldukları ideolojilerini yaşıyorlar. Kimseye ideolojini yaşama diyemezsiniz ama o ideolojiyi yaşama biçiminin sonucu manipülasyon oluyor, eşitsizlik doğuruyor. Yayınevleri düşünülsün, hele dergiler, siyasi ya da sanat-kültür dergileri bu manipülasyonun ve eşitsizlik yaratım sürecinin tipik örnekleridir. Bir de galeri eleştirmenlerinden edebiyat eleştirmenlerine kadar bazı iradelerin, (yine medya tarafından fetişleştirilmeleri sonucu oluştuğu için kullandıkları iradelerin bu manipülasyon ve eşitsiz süreçte başrole soyundukları ve reklam sektörünün işlevini üstlendikleri çoğunlukla gözlenen olaylardır.)

Bu sürece neden karşı çıkmak gerekiyor?

Burada bazı sanatçıların ya da sanat ürenlerinin kitlelere sunulması, diğerlerinin sunulmaması hadisesi değildir (Zaten bu durumda medyadan, "onlar kıskanıyorlar, karınları ağrıyor, onlar da böyle bizim öne çıkardıklarımız gibi" gerçekte kayda değer" ürünler üretsinler onları da kitlelere sunalım" açıklaması gecikmeden gelir). Hayır sorun bu değildir. Sorun, yaratılan eşitsizliğin, egemenlik biçimleri üretmesi sorunudur. Seçimi yapan, ister bir TV çalışanı, ister bir yayınevi yöneticisi, ve isterse bir dergi ya da gazete sayfası yöneticisi olsun, sonuç itibari ile bir mikro iktidar, bir egemen, konumuna ulaşmakta ve bu konumu hem benimsemekte ve hem de bilinçle kullanmaktadır. Oysa bu konum, ya toplumsal işbölü-

münün gereği ya da mülkiyet gereği kazanılmış bir konumdur ve pazarın kurallarına göre biçimlenmiştir. Öte yandan sanat pratiği toplumsal bir pratik olmakla, bu tür iktidarların (pazarın taleplerini değil, sanatsal kriterleri dikkate alıyoruz kamuflajına rağmen) seçim ve tercih nesnesi değildir. Dolayısıyla karşı çıkılan ve çıkılması gereken mekanizmanın kendisidir. Ve elbette mekanizmanın işleyişi gereği oluşan, (yani, burjuvazinin gözyumduğu ya da bahşettiği) mikro iktidarların işlevini bildiği halde, bilmiyormuş gibi davranan çifte standartlı, "yönetici"ler de bu karşı çıkılması gereken yapı içinde görülmelidir.

Tüm bu nedenlerle medyanın sanat pratiği özelindeki işlevine karşı çıkılmalıdır. Artı, karşı pratikler üretilmelidir. Nasıl? Bu karşı pratikler medya içinde mi olacak(!), yoksa dışında mı ve bu olanaklı mı?

III

Yukarıda sıralanan dört ana gelişme, sanatın metalaşması dediğimiz sürece tekabül ediyor. Bu sürecin kapitalist pazarın çağımızdaki şekillenişi olduğunu belirtmeye gerek yok. Yine yukarıda belirttik ki, bu metalaşma süreci, sanatın eleştirel işlevini yitirişi sürecidir ki buna da sanatın ölümü diyoruz. Elbette sanat ürünleri, medya içinde de olsa yine var ancak bu kez sanat ürünü olarak değil, sanat ürününün simülasyonu (benzeşimi) olarak varlar. Bunun en tipik örneğini mizah, güldürü ya da yeraldığı ölçüde şiirde izlemek olası. Bu üç tip esas olarak sanatın eleştirel işlevini ve toplumsal gereksinimi en çok karşılayan üç türdür. Oysa bugün medyada yeralan mizaha bakıldığında yine tebessüm ettirmekte ya da güldürmekte ancak bir türlü eleştirel etki üretememektedir. Hatta sistemin bir takım mevcut değer ve normlarını olumlamakta ve toplumsal eleştiri figürlerini mizah konusu yapmaktadır. Medyanın elinde mizah, toplumsal eleştiri silahı olarak değil, toplumsal eleştiriyi eleştiren bir silah olarak işlev görmektedir. Aynı şekilde karikatür dergilerinin alay ve ironileri de en fazladan Cem Özer'in oturuş biçimleri ti'ye alan durum komikleri üretebilmektedir, ki durum komikleri ile karikatür sanatının eleştirelliği arasında iflaholmaz ölçüde fark vardır. Evet, eleştirel işlevini yitirmekle sanat bugün ölmüştür. Varolanı olumlayan, mevcudu yineleyen, kısaca "olabilir bir başka biçim" üretemeyen ve ötesinde böyle bir savın meşruiyetini yokeden medya sanatı bugün gerçek sanatın yerini almıştır ve bu anlamda da sanat ölmüştür.

IV

O halde şu sonuca ulaşıyoruz. Sanatın metalaşması süreci aynı zamanda onun ölümüne de yol açmıştır. Şimdi, tekrar geriye dönelim ve II. bölümün sonunda yeralan canalıcı sorunun yanıtını araştıralım. Ancak bu yanıtı arama süreci şu sorularla başlayan bir çözümleme sürecini gerektiriyor. Soru şu: Medya (pazar) sanatı nasıl metalaştırıyor? Yani ne yapıyor da sanat metalaşıyor ya da ölüyor? Bu mekanizma nasıl çalışıyor ya da herşeyden önce bu mekanizmanın statüsü nedir? Bileşenleri nelerdir? Bu sorulara yanıt verebilmek için medyayı iki düzlemde çözümlemek gerekiyor; ilki yapısal düzlemde, diğeri; eylemsel ya da ideolojik diyebileceğimiz bir düzlemde.

a) Yapısal düzlemde olay bir kapitalist pazar sorunudur. Pazara giren herhangi bir kuruluşun temel güdüsü kardır. Diğer bütün işlevleri, eğer pazarın gereği yerine geliyorsa, bir diğer deyişle kar realize oluyorsa yerine getirilir ve gelir. Ancak öncelikle medyanın varlık gerekçesi olan karı sağlaması gerekir. Medyada kar unsuru, reklamdır. O halde medyanın itici gücü, motoru reklamdır. Medyada herşey reklama göre ayarlanır, düzenlenir, yeralır. Medyaya kurallar vazeden, yasalar koyan, işleyiş biçimleri ya da kısaca hukuk üreten unsur, reklamdır. Öyleyse reklam hukuku, medyanın işleyiş yasalarını düzenleyen bir anayasa gibi çalışır. Hukuk, her düzlemde bir politika önermek olduğuna göre, medya politikası esas olarak reklam politikası tarafından tayin ve tespit edilir. Bu özellikle TV ve görsel medya için bütünüyle geçerlidir. Yazılı basında reklamın yerini ilan alır.

Çağımızda giderek görsel kültürün egemen hale gelmesi, okuma oranlarının tüm ülkelerde gerilemesi dikkate alındığında, reklam politikasının bir medya politikası olduğu önermesi abartılı değildir. TV'de haberler dahil bütün programlar reklam spotları için tanzim edilir. Bir diğer deyişle medyanın sattığı mal, reklamdır. Ve bütün diğer programlar bu malı (reklamı) satmak üzere satınaldığı hammaddelerdir. O hammadde (bütün programlar) işlenir ve mamul (reklam) satılır. Eğer bütün programlar reklam gibi bir malı satmak için işleniyor ve kullanılıyorsa, büyüteç altına getireceğimiz süreç bu süreçtir. Sanatın, medyaya, reklamı satmak için kullanılan bir araca dönüşümü süreci, onun simüle edilmesi sürecidir.

1- Sanat (film, müzik, şiir, tüm görsel ve sessel malzeme) TV'de, reklamın satılabilirliğini sağlayabilmesi için reklam mantığı ile bir düzenlenişe tabi tutulmaktadır. Çünkü, bir ürünü ya da programı ne kadar çok kişi izlerse, araya giren reklam spotlarını da o kadar çok kişi izleyecektir. O halde o program da reklam mantığına göre düzenlenmelidir. Bir diğer deyişle reklamın bizzat kendisi bir malı (ve elbette o mal ile birlikte belirli bir dünyayı) pazarlamak üzere, belirli bir kurgu ile örgütlenir. Aynı şey, bu malı (reklamı) pazarlayacak olan program için de geçerlidir. Bu programın haber, eğlence ya da sanatsal olması birşeyi değiştirmez. O halde reklam mantığı (reklam hukuku ve politikası) TV'deki tüm programları olduğu gibi sanat programını belirler. Burada TV özelinde verilen örneği, yayınevlerine, dergilere, tüm bir basına ve okul sistemine (okullar arası rekabette ve özel okullar sisteminde ifadesini buluyor) yaygınlaştırmak kesinlikle olanaklıdır. Kısaca pragmatist rekabetin olduğu her yerde işleyen hukuk reklam hukukudur. Peki reklam hukuku tüm kültür ürünlerine ve sanata ne gibi bir politika dayatıyor ve somutda ne üretiyor?

Gerçek hayatı simüle ediyor, benzeşini üretiyor. Bu simülasyon oyunu (tam anlamıyla bir oyundur), sanat ürünlerini gerçek niteliklerinden arındırıp,araya girecek reklam spotunun maksimum izleyiciye ulaşmasını sağlayıcı düzeneklerle (çekicilik, sansasyonellik, eğlencelik vb.) donatıyor. Bazı programlarda izliyoruz, özellikle bizim TV'lerde (henüz acemilikleri var) programın orta yerine, yani en ilginç ya da en anlamlı yerine reklam girmesinden o programı sunan kişi garip bir rahatsızlık duyar ve bunu onun gözlerinden, tebessümünden anlarız. İşte o an bütün bu projenin (o anda tartışılan konu, bir savaş, bir roman, bir politik olgu vb. olabilir) anlamı apaçık olur. TV, o ilgili program aracılığıyla kitlelere bilgi vermek ya da toplumsal duyarlık üretmek demokratikleşmek, sanatsal beğeniyi yetkinleştirmek gibi amaçlarla değil, o program aracılığıyla reklam satmak üzere çalışmaktadır ve amaç budur. Böyle bir hukuk içinde de, ekranın toplumsal etkisi gerçekte sıfıra iner, ekrandan ne denli doğru mesajlar verildiğinin hiçbir anlamı kalmaz, çünkü ekrandan mesaj verilmez, ekranda simülasyon oyunu oynanır. Bu elbette yıkımdır. Çünkü bu oyun, mesaj üzerine değil, görsellik üzerine kurulmuştur ve gerçeği ve sanatı bir oyuna indirger (simülasyon da budur). Ayartma mekanizmaları içinde, cazibe üretilir, moda üretilir, yaşam biçimleri, aşk biçimleri, ahlak üretilir. Ve hepsi bir mal üretim anlayışıyla üretilir ve satılır. Her tür gereksinim için bir "örnek" bulunur bu oyunda, yeter ki ekran başından ayrılma. "Örnek"ler meşru ve rasyonal biçimlerdir. İnsanlar için gerçek; ekranda olan görünendir, yoksa kendi yaşadığı değil. Medya aracılığı ile simülasyon oyunu gerçeğin yerini almıştır. Kısaca özelde TV ve genelde tüm medya reklam mantığı ile çalışarak kitlelere bir tek malı satarlar, mevcut sistemi. Medya bir tek şey üretir talep, kapitalist sistem talebi. Pazarda satılan herhangi bir mal gibi bu sistem, sanatıyla, kültürüyle paketlenir, ambalajlanır ve medya eliyle satışa sunulur. Bu işleyişin en belirgin sonuçları ve elbette bazıları şunlar; insanlarda düşünce ve imgelem standardizasyonu, sanatsal beğeni kaybı ve dejenerasyon, sathilik, yüzeysellik vurdumduymazcılık vb. pragmatist ahlak biçimlerinin meşrulaşması, gerçek sanat ürünleri ile simüle edilmiş sanat ürünleri arasında eşitsizlik, sanat anlayışlarında tek boyutluluk ve kısır döngü içinde belli başlı birkaç anlayışa mahkumiyet, sanatçı ve edebiyatçılarda azalma, sanat ve kültürün gerçek işlevlerinden arındırılmaları sonucu toplumsal planda giderek fakirleşen bir sanatsal ve kültürel ortam. Ve elbette alternatiflerin olmadığı böylesine kısır bir yaşam biçiminin manipülasyonunda büyük kolaylık. Niteliklerin yokolduğu, niceliklerin güdüldüğü bir dünya.

2- Yukarıda işaret edilen olgusal durumun maddi temeli medyanın varoluş koşulu olarak kar amacıyla sattığı malın (reklamın) niteliği tarafından belirleniyorsa da, bu işleyişi meşru ve geçerli kılan bir ahlak ve ideolojik performans da bu gelişmeye eşlik etmektedir. Bu ahlak ve ideoloji pratik ve eylem olarak büyük ölçüde küçük burjuva ahlaktır. Bu ahlak, medyada yer alan küçük iktidarlar tarafından üretilmektedir. Buna medya çalışanları demek durumundayız. Reklam sektöründen, basın ve TV sektörüne kadar bu alanda çalışanların ideolojisidir büyük ölçüde realize olan. Mülk sahibi olan patronun izin verdiği ve bahşettiği yetki-yönetim gücü, derhal ideolojik ve politik implikasyonlar üretir. Bunu mülk sahibinin bilerek yapıp yapmaması önemli değildir. Ötesinde burada çalışan ve yetki- yönetim gücünü üstlenen küçük burjuvanın da niyet ve iradesinin hiçbir önemi yoktur. Ancak burası medyadır ve reklam hukuku, bir devlet hukuku gibi koşulları belirlemiştir. Bu koşullar içinde medya çalışanları sadece sanat ve kültür ürünlerinin simülasyonunu sağlayan (reklam sattırma düzeneğine kavuşturan) uzmanlardır. Ve gerçekte de bu işi onlardan iyi yapacak bir toplumsal kesim yoktur. Üstelik onlar da bu işi yapmak durumundadırlar çünkü bu bir toplumsal işbölümüdür. Buna rağmen medyada seçme ve tercih her zaman ideolojiktir. Ne kadar kendiliğindenci süreçlerde realize olursa olsun, sonuç ideolojik ve politiktir.

V

Sanatın ölümü ya da bir simülasyon oyunu unsuruna dönüşümü olayı sadece kapitalist pazarın (medyanın) marifetiyle ortaya çıkan bir olgu değildir. Sosyalist sanat bu oyunu 1930'lardan itibaren başlat-

mıştır. Toplumcu gerçekçilik okulu, toplumsal gereksinimleri karşılayan bir pratik olan sanata, politikanın gereksinimlerini karşılamasını vazetmiştir. Ve bu pratiği politikanın bir unsuruna, bir hizmetlisine indirgemiştir. Kapitalist pazarda,reklam mantığı içinde sistemi pazarlama aracı olarak kullanılan sanat, "sosyalist" devlet mantığı içinde politik sistemi pazarlama aracı olarak kullanılmıştır. Kapitalist sistemde medyanın sanatı metalaştırma ve ölümüne yolaçma sürecinde maddi altyapıyı reklam mantığı oluşturmuş ve bu süreci ivmelendirerek belirlemiştir. Toplumcu gerçekçilik anlayışı içinde ise; ki özellikle SSCB'de realize olmuştur, maddi altyapıyı (pazar ve kar olmadığı için) Devlet oluşturmuş, ivmelendirmiş ve belirlemiştir. Medya içinde sanatın metalaşma ve ölümü sürecinin ajanlarını küçük burjuva aydınlar (medya çalışanları) oluşturmuş, "sosyalist" uygulamada ise, parti mensubu küçük burjuva aydınlar aynı işlevi yerine getirmişlerdir. Teorik olarak ve Lukacs özelinde bir başka zaman inceleyeceğimiz bu sanatın simülasyon oyununa indirgenmesi sürecinin sonuçları aynı olmuştur: Kitleler düzeyinde insanların düşünce ve imgelem standartlaşmasına maruz kalmaları, politika hedefleri doğrultusunda manipüle edilmeleri, politika hedefindeki sanat ürünleri ile diğer sanat ürünleri arasında eşitsizlik, sanatsal beğeni kaybı ve sığlık, tek boyutluluk, dogmatik bir ahlakın meşrulaşması, tek bir sanat anlayışına mahkumiyet, sanatçılarda belirgin bir azalma, vb. sonuç yine aynıdır, sanat mevcut sistemin (bu kez sosyalist sistemdir) paketlenerek pazarlanmasıdır. Sisteme talep yaratma ve bu sistemi satma (düşük fiyatlarla, orda sanat ürünleri ucuzdur.) Sanata biçilen işlev bu olmuştur, Yoksa bireylerin toplumsallaşması değil.

VI

Sorun bugün ne yapılacağıdır. Olgu tüm çıplaklığı ile karşımızdadır. Hiçbir ayrım gözetmeksizin bir yanda kapitalist pazar diğer yanda, reel "sosyalist" devlet, sanat pratiğini amaçları doğrultusunda kullanmalık bir nesneye indirgemeyi başarmışlardır.

Ne yapmalı sorusu, esas olarak politik bir sorudur. Bir diğer deyişle reklam ve "devlet" hukuku karşısına yeni bir hukuk (politika) koymak üzere bir arayışı ifade eder. Bugün böyle bir arayışın politik düzlemde son derece canlı bir atmosfer içinde realize olduğuna tanık oluyoruz. Yeni Toplumsal Hareketler, Ütopik Sosyalizm çağrıları, Yurttaşlık Hareketi çağrıları, Sivil toplumcu çağrılar, Sınıf Mücadelesi çağrıları, Marjinal çağrılar, İslamcı çağrılar, Etnik temelde ulusal mücadele çağrılar vb. bütün bunlar referansları son derece farklı yerlere giden politik çağrılardır. Ve her politik çağrının kendine özgü talep ve iddiaları var. Bu gelişmelerin işaret ettiği temel bir gerçek varsa o da, bu politikalarda dile gelen iddia ve taleplerin bugün artık salt işçi sınıfı çıkarına indirgenerek telaffuz edilmesinde ortaya çıkan güçlüktür. Bu da açıkça çoğulcu sosyalist politika arayışlarının gerekçesini oluşturuyor.

VII

Kapitalizm, dün reel sosyalizmin ve marksizmin eleştirisi altında idi. Ve eğer bugün bu sistemde görece de olsa demokrasiden sözedilebiliyorsa, bunun marksizmin açık eleştiri ve etkisiyle gelinen bir nokta olduğu biliniyor. Kapitalizmin kendiliğinden gelişmesinin varabileceği politik çerçevenin faşizm ve totaliter yönetimler olduğu tarihte kanıtlandı. Bu nedenle "soğuk savaş"tan en çok yararlanan, kendini düşmanının talep ve eleştirilerine uyumlandırma yeteneği nedeniyle kapitalizm olmuştur. Bugün soğuk savaş yok. Ve başta ABD olmak üzere tüm batı soğuk savaşın yerine getirdiği işlevi üstlenebilecek yeni bir hukuk (Yeni Dünya Düzeni) kurmaya çalışıyor. Bu hukukun temel ilkelerini de insan hakları, çevre koruma vb. figürler oluşturuyor. Batı bu hukuku tüm dünya ülkelerine dayatıyor.

Medya ne yapıyor, onun hukuku zaten var, reklam hukuku. Sanatın gerçek işlevi olan eleştirelliğini yitirişi karşısında medya bu eleştirelliğin yerine ikame edebileceği yöntemler arıyor. Çok seslilik diyor, herşeyin tartışılabilirliği esasını getiriyor, hoşgörü ve açıklık gibi ilkelere sarılıyor vb. Her görüşü yansıttığını, her kesime söz hakkı verdiğini göstermek üzere de Talk Showlar, açık oturumlar, tanıtım programları üretiyor. Dolayısıyla, sanatın gerçekte yerine getirdiği işlevi bu tür medyatif oyunlarla karşılamaya çalışıyor. Şimdi elbette şu söylenebilir, bugün büyük ölçüde etkisizleşen Marksist eleştirinin talep ve işlevini Yeni Dünya Düzeni hukuku ne kadar yerine getirebiliyorsa, sanatın işlevini de reklam hukuku o kadar yerine getirebilir. Her iki durumda da (kapitalist sistemde ve medyada) ortaya çıkan ve kitlelere dayatılan, gerçeğin (Sosyalizm ve sanat gerçekliklerinin) simülasyonu, benzeşimidir.

VIII

Ne yapmalı sorusu hala açıkta, daha uzun bir süre de açıkta kalacak gibi görünüyor. Ancak, bazı ipuçları da çok net olarak görünmektedir. "Temsili demokrasi" karşısında gerçek sosyalist demokrasi arayışları (dogmatikler dışında) politik olarak çoğulcu bir stratejiyi izliyor gibi görünüyor. Toplumsal mücadeleyi bir bütün olarak örgütlemenin artık bir tek "özne" temelinde olamayacağı, birçok "özne"nin varlığı kabul ediliyor. Aynı şey sanat pratiği için de geçerlidir. Yeni Sanat Biçimleri ortaya çıkmaktadır. Klasik modernist sanat anlayışları karşısına postmodern denebilecek anlayışlar çıkmaktadır. kitle kültürü ya da popüler kültür'ün aşağılanması ya da bayağı bulunarak bir tarafa atılması eğilimleri azalmakta, en azından bu kültürün somutlandığı biçimler incelenmeye çalışılmaktadır. Başkaldırı ve Muhalefetin yeni formları, yeni eleştiri biçimleri üretilmektedir. Kuramsal ve pratik düzeyde herşeyin hemen halledilebilirliğinin ne denli güç olduğu görülmekte, bu da kolaycı kabuller ve redlerin hiçbir öneminin olmadığını göstermektedir. Gideni geri getirmek, öleni diriltmek çabaları bir yana bırakılarak, yeni olanı keşfetmek ve yeni içinde eleştirel formlar üretmek gerekmektedir. Bu tavır, hem gidenle amansız bir hesaplaşma süreci ve hem de yeni olanı keşfetme sürecini birlikte yaşamak zorunda olduğumuza işaret, bence gerçek ve sosyalist bir arayışa işaret ediyor. Yeni sanat biçimleri popüler ve tarihsel öykünmeci, parodik ya da ironik, pastich ya da kitsch, ne olursa olsun, irdelenmeden, işlevleri, medya ve toplum özelindeki işlevleri keşfedilmeden reddedilemez, reddedilmemelidir. Bence sanatın gerçek varoluş koşulları karşısında gerek iki büyük engel olan "pazar" ve "her tür devlet biçimi"ne karşı, özgür, demokratik ve sosyalist bir biçim arayışı böyle bir tavrı gerekli kılıyor. Ve yine belirtmek gerekir ki bugün sanat yapma hakkını kullanabilmenin ve üretebilmenin zorunlu bir önkoşulu vardır ve o da bilme hakkıdır. Bu hak, kullanılması önünde muazzam engeller olan bu hak realize olmadan sanat yapma hakkı başta olmak üzere hiçbir politik ilerleme sağlanamaz kanısındayım.

Onbirlere

sıkma canını
iş olacağına varmayacak
sıkı tut moralini, sevdanı
işler O'nların
istediği gibi olmayacak,
güneş ısıtıyor
ey gözüm benim
toprak kaynıyor
bölge kaynıyor
O'nlar rezil rüsvah
O'nlar korkak
korkmayanları gördükçe
O'nlar korkularına korkak,
canlar suskun değil
onbir yere dağıldılar
onbin fişek saldılar
ah yiğidim benim
onbir onurum
güzel kardeşim
seninle doluyorum...

Nurettin Kurtuluş
23 Mayıs 1992

Yanlışlıkla katıldığı "En Narsist İstanbol Hekâyeleri" yarışmasında ödül alamayan taşralı bir amatör yazarın mundarcı notları...

ISTANBOL GRAMOFONCULARI

Dursun Mehmet Şekeroğlu

Ulaşamadığım ete mundar mı diyorum? Yoksa yüce jürinin hakkını mı yiyorum? Haksız yere mi onlara "Osmanlı-İstanbol uleması artıkları" diyorum? Hem kendimi ne sanıyorum?

Ama neden hep İstanbul, heyhat! Neden hep İstanbul'un yiten jimnastikçileri, naftalin kokan sandıkları? Neden hep İstanbul nostaljileri, İstanbul üçlemeleri ve Osmanlı artı Paris çiftlemeleri? Anadolu'yla, İstanbul'un kenar semtleriyle veya İstanbul dışıyla ilgili yazın karanlıklara mı gömülmek isteniyor?

Yoksa şöyle bir bakıyorlar mı: "Sen nesin, nerelisin? Ağzınla kuş tuttun, ama İstanbullu veya bizden değilsin. Ayırın! Rahmetlinin vasiyeti varmış, İstanbulluları ve bizden olanları kayırın!"

(Gizli Çekim):

"Unutmayın, ince beğeniye dayanan İstanbul kültürü geleneğini kaba Anadolu bayağılığına karşı savunmamız gerekiyor."

"İstanbul'u mahvettiler, bari edebiyatını kurtaralım bu taşralılardan. Bırakalım kendi dergilerinde bağırıp çağırsınlar. Okumayın azizim. Ben okumuyorum... Onlar, yapacağımız o görkemli ödül töreninde İstanbul efendiliğini ve hanımefendiliğini zaten temsil edemezler. İstanbul hakim-i idârisi ve birçok İstanbul aşığı yüce zatın katılacağı bir törene yakışmazlar."

"Ah şu nostalji kokan İstanbul üçlemeleri! Bayılıyorum. Tıpkı Proust'un Paris'i yazarak yüceltmesi gibi, İstanbullu genç yazarları da İstanbul'u yazmaları doğrultusunda teşvik etmemiz, bu şehrin özünü yakalayarak geliştirmemiz, Anadolu'nun öldürücü akınına karşı yaşamasını sağlamamız gerekiyor."

"Hah ha, 1453 öncesi Bizanslıları gibi konuşuyorsun azizim. Ama prensipte haklısın."

"Şu bizim Vitamin müzik grubu gençlerini ne kadar övsek azdır dostlar. Yahu ben düşünüyorum da, bu bizim İstanbul'umuzu ayrı bir eyalet yapsak diyorum. Taşralılara vize koysak ve taşralı yazarlara da kota usulünü uygulasak."

"Hah ha; ben, İstanbul dışından katılanları yarışmaya sokmayalım derim. "Kendinize gelin üstadlar, yavaş konuşun, yerin kulağı var. Hah, ha, unutmayın, demokrasi idaresinde yaşıyoruz! Reayaya, pardon halka karşı en azından arasıra saygı falan gösterisinde bulunmalıyız."

"Demokrasinin ve halkın şerefine içelim öyleyse!"

.....

"Bizim Cahit'in İstanbul'un tarihi iniş ve yokuşlarını anlatan kitabını okudum en son. Zevkten titredim. Bizler, yani İstanbul aşıkları, şimdinin acımasız saldırısına karşı geçmişin verdiği onurlu savaşı simgeleyen bu şairane ve kutsal çalışmayı ne kadar övsek azdır. İşte ben diyorum ki, yeni İstanbul neslini böyle şeyler yazması doğrultusunda teşvik edelim."

"Yetişiyorlar, dostum, yetişiyorlar. Biz teşviklerimizi eksik etmeyelim yeter ki. Sadik Karlı diye bir delikanlı çıktı daha yeni. O da Orhan Pamuk abisi gibi İstanbul'un gizli köşelerinin nostaljik kokularının gizemlerinin erişilmezliğini ve de gizli yüzlerinin tasarımsal imlerini yakalamaya çalışıyor. Gelecek vadediyor. Seneye yarışmamıza katılıp kazanırsa hiç şaşmam."

.....

"Yahu olacak gibi değil! Bu devirde hala işçi, problemli taşralı genç edebiyatı, falan filan yapıyorlar! Ulan bunlar adam olmaz! Dünyanın değiştiğini göremeyecek kadar körler. Bu çağda hala, ne olduğunu bile bilmeden toplumcu gerçekçilik saçmalığına kapıldığı halde kendini yazar sanan taş kafalılar var. Yahu ne cüretle böyle bir yarışmaya katılıyorsun be adam! Taşralılığın akıl almaz cesurluğu işte!"

"Atın şunları, bir kenara ayırın. Rahmetli üstat da İstanbul aşığıydı, İstanbul'luları kayırın!"

"Problem, problem" Şu hikayelere bakın! Nerede yaşıyoruz yahu?"

"Bırak üstadım okumayı. Şöyle başına bir bak yeter. Zaman harcama."

"Attınız mı onları İstanbul'dan? Pardon, yarışmadan. Güzeeel, kalanlara bakalım."

Jüri üyeleri kalanlara bakadursunlar -ki kime ödül verecekleri, bu gerçek peygamberimsi yüce zatlara aslında yarışmanın başlarında zaten malum olmuştu- bu arada ödül mödül alamayacağı, mundarcı yazarın içine doğmuştu.

"Bu yarı baykuş, yarı yarasa görünüşlü ve yağlı enseli Bizans-Osmanlı uleması artığı alaparislilere karşı ne yapabilirim?" diye düşündü. Onların yazdıklarını kendine ve tanıdıklarına mundar edebilirdi. Ama bu tutum edebiyata sığmazdı. Üstelik - doğrusunu söylemesi gerekirse - zaten çoğunun yazdıklarını sıkıcı buluyor ve okumuyordu... Onlara, tek bir cümleden oluşan bir mektup yazabilirdi:

"Sizin seçtiğiniz edebiyattan adam (veya kadın) olursa, İstanbul'un uslu ve iy huylu ev kızlarından ve hanımlarından da gramafon iğnesi olur!"

Veya bir roman yazıp adına, "Gerçek peygamber olduğunu sanan sonradan görme İstanbul narsistinin son birkaç günü" adını verebilirdi. Veya onlara şöyle bir ad taktığını ilan edebilirdi: "Başı Batıda, kıçı doğuda erbab-ül ulema-ül Istanbol." (Osmanlıcası zayıf olan amatör yazar, kafadan attığı son tamlamayla şöyle demek istemiştir: İstanbul ulema erbabı.)

Birden Fikret geldi aklına. Onun kitabını buldu ve 'Sis' şiirini okudu. Eh, aşağı yukarı anlaşılıyordu:

".....

Hep levs-i hased, levs-i teneffü
Yalnız bu.... Ve yalnız bunun ümmid-i tereffü
Milyonla barındırdığın escad arasından
Kaç nasiye vardır çıkacak pak ü dırahşan
Örtün evet ey haile, örtün evet ey şehr
Örtün ve müebbeten uyu ey facire-i dehr!..
Ey debdebeler, tantanalar, şanlar alaylar,
Kaatil kuleler, kal'alı zindanlı saraylar.

....."

(Gizli Çekim):

"İlk bakışta anladım bunların ödül kazanacaklarını. Hepimize kutlu olsun."

"Hani şu öyküler vardı ya(...), onlar da fena değillerdi gibi geliyor bana aslında..."

"Ben, öyle birşey okumadım bile. Neyse, kimse duymasın."

"Ben şöyle bir baktım.... Ah azizim, bırakalım şu taşralı yazar müsveddelerini. Bu tür insanlara ödül verip, onları edebiyat dünyasının başına bela edemeyiz. Sorumluluğumuzu unutmayalım. Entegre olmaz bunlar."

"Evet, evet, artık kararımızı verdik. O yoğun tarihsel duygulanımlar ancak fantazisi, soyutlama gücü gelişmiş olan (ödül verdiklerimiz gibi) seçkin aile çocukları tarafından kağıda dökülebilir. Bunları taşralı saplantılarıyla yakalamak olanaksızdır."

"Çocukluğumuzun o İstanbul kokusunu, o soylu konak yaşantısını nasıl capcanlı yakaladığını görüyorsunuz."

"Evet, evet, şeyapıyor, doğru, haklısın."

"Üstadlar, bir probleme dikkatinizi çekmek istiyorum: Ödül alamadıkları için bizlere lanetler okuyacak olan taşralı yazarcıkların kültürel değerlerimize, yani İstanbul'a saygısız çığlıklarına hazır olmalıyız. Taşralı, kompleksli edebiyat reayası, başarısızlığının kıskançlık dolu kinini kusacak mutlaka. Dünyanın, özellikle Batının hayranlık duyduğu İstanbul kavramının mirasını yaşatmaya çalıştığımız için bizi kötüleyecekler."

Ben şahsen İstanbul kültürünü savunmaktan şeref duyuyorum."

(Heyetten bir üstadın iç konuşması: "Eh, annenle baban bile istanbullu değillerdi, ama aslını aşağılayarak ve inkar ederek, İstanbulludan çok İstanbul'u savunarak, sen de 'psikolojikman' İstanbullu oluyorsun, keh keh!"

"Bırakınız yapsınlar, bırakınız kötülesinler azizim, memlekette liberalite var, aldırmayın. Gerçek sanat her zaman eliter olmuştur. Bize yönelteceklerı her tür eleştiriyi İstanbul'a, kültürel mirasımıza yöneltmiş g bi göstererek ve onlarla İstanbul tiki olduğunu söyleyerek şiddetle geri çevirir, provokatif ve sadistçe saldırılarını psikonanalitik tahlile tabi tutarız. Veya üstadın da dediği gibi, çatlak seslere hiç kulak asmayız. Her yarışmadan sonra oluyor böyle şeyler."

"Evet, sonra da unutuluyor. Gürültü çıkararak ve bir kaşık suda fırtına kopararak kendilerine edebiyat dünyasında yer açmak isteyenlere bence de hiç aldırmayalım. Onlar boşa çene yorsun, verdiğimiz ödüller hepimize kutlu olsun. Ödül alanların şerefine içelim."

"Gelecek yılki heyette buluşmak üzere..."

Ödüllerin verildiği töreni görünce, ödül alamama üzüntüsü uçtu gitti amatör yazarın. Yarışmaya katıldığına pişman oldu yalnızca... "İstanbul narsizmi" buzdağının ucuydu ancak. Altta, kaderine terkedilmiş, günyüzü görmek isteyen, tüm ekonomik baskılara ve medya diktasına karşın boyun eğmeyen, yer yer açan, ve koku alabilen burunlarla karşılaşmayı bekleyen çiçeklerden oluşan bir başka Türk yazını vardı. Onu daha açmadan kurumaya tutsak eden zihniyeti deşifre etmek her dürüst aydının görevi olmalıydı...

Safların böylesine bölünmüş olduğunu nasıl da şimdiye dek anlayamamıştı! Nazım Usta böyle bir yarışmaya isim değiştirerek katılsaydı ne olurdu acaba, diye geçirdi içinden. Tevfik Fikret geldi yine aklına ve şunları yazdı:

"Nazım dahi geçseydi eline eyleyerek tebdül-ü ad
Fakir ü eza anlatur deyu azlederdün anı da heyhad.
Boğul nostaljinde kokuşarak ey narsiz-i Istanbol
Ey tatlı sufrengi, neslin tükensin, yokol.
Ey Cağaloğlu tayfası, "Baba" dolu köhne zillet
Ey levanten artıkları, müstemlekeci zihniyet.
Örtün evet yüce heyet, örtün ey dest-ihiyanet
Kaybol, müebbeten uyu, devrin geçti boş azamet."

BİR 'ŞİİR-DRAMA ATÖLYESİ' DENEYİMİNİN ARDINDAN

Ahmet Kerem Çebi

Yeni İnsan'ın 6. sayısında şiir-drama atölye grubu olarak "sürüleşmeyi reddediyoruz" diye başlayan ve "şiir-drama atölye çalışmalarına başlıyoruz" diye biten küçük duyurumuzun yayımlanmasından sonra, atöyle çalışmalarına giriştik. Haftada ortalama iki saat olmak üzere dört hafta boyunca yürüttüğümüz çalışmaların ardından, atölye rehberi olarak burada sesli bir biçimde kendimle tartışmayı gerekli gördüm.

ŞİİR-DRAMA ATÖLYESİ

Şiir denince, nedense akla hep imge gelir. Oysa bu bir yanılsamadır; çünkü imge, dış dünyadaki nesne, olgu, olay, durumun bir süreç sonucunda zihnimizde oluşan hayalidir. Ne bu hayal şiirden, ne de şiir bu hayalden ibarettir. Sözü edilen hayal şiirden ibaret değildir; şiir dışındaki diğer yazınsal ya da yazınsal olmayan metinlerin, tümcelerin, hatta tek tek sözcüklerin zihnimizde uyandırdığı hayaller söz konusudur. Şiir de hayalden ibaret değildir; hayal, şiirin yapısal bakımdan içerdiği bileşenlerden sadece birisidir. Kaldı ki hayalin ham ya da hantal biçimini de değil, diğer bileşenlerle diyalektik birlik içerisinde imgelem (imagination) yetisinin harekete geçirilmesiyle hayalin örgütlenmiş biçimini içerir şiir. Şimdi bir soru: Nedir hayal ya da imgenin şiirde örgütlenmiş biçimi? İmgenin şiirde örgütlenişini sağlayan, imgesel dildir. İmgesel dil, mecaz (metaphor) dediğimiz yeniden üretimi ortaya koyan zihinsel bir süreci işaret etmektedir. Mecazı sözel olarak biçimlendiren ise eğretileme, özellikle de kapalı eğretilemedir. Bu bağlamda, örneğin, gökgürültüsü için "bulutlar kükredi" derseniz, bu imgesel dil olur. Bunu, "bulutlar kükredi" değil de, "bulutlar gürledi" biçiminde düz anlatımla ifade ederseniz, mecaz ortadan kalkar. Birileri tam da bu noktada şu iki soruyu sorabilir: Ha "bulutlar kükredi", ha "bulutlar gürledi"; ne farkeder? Hem bulut kükreyemeyeceğine göre, gökgürültüsü için "bulutlar gürledi" ifadesini kullanmak, daha gerçekçi olmaz mı? Evet, ilk bakışta öyle, "bulutlar gürledi" demek, "daha gerçekçi" gibi. Burada sanatta gerçekçilik tartışmaları gündeme gelir ki, bu yazıda o tartışmalara girmek, yazının sınırlarının dışına çıkmak olur. Ancak, şimdilik şu kadarını anımsatmakta yarar var: Sanat, gerçekliğin imgesel dil aracılığıyla yeniden üretilmesi olduğuna göre, imgesel dilin dışlandığı bir yerde sanattan söz edemeyiz; sanattan söz edemeyince de sanatta gerçekçilik tartışmasına girişmek anlamsızlaşır. İkinci sorunun yanıtı bu. Gelelim birinci soruya. Gökgürültüsü için "bulutlar gürledi" demekle, "bulutlar kükredi" demek aynı şey değildir; bu ifadelerin ikisiyle de gökgürültüsü anlatılmaktadır, ama durum farklı tarzlarda ortaya konulmaktadır. Birisinin size "bulutlar gürledi" demesi karşısında düşünme gereksinimi duymazsınız; iletiyi alırsınız, o kadar. Ama aynı kişi size "bulutlar kükredi" dediğinde, durup düşünmek zorunda kalırsınız; zihinsel bir süreç devreye girer. Şöyle: "Burada bulut aslana benzetilmiştir. Aslanın kükremesi insana bir hayli ürküntü verir. Demek ki sözü edilen gökgürültüsü çok ürkütücüymüş." Böyle bir zihinsel süreç ise, söz konusu imgenin bütün canlılığıyla belleğinizde örgütlenişine yol açar. İşte, imgenin şiirdeki serüveni budur; yoksa, başta da belirtildiği gibi, şiir, zihinsel süreci dışta bırakan ham ya da hantal imgeler yığını değildir.

Drama, sözcük olarak Yunanca yapmak, etmek, eylemek anlamını taşıyan "dran"dan türetilmiştir; eylem olarak yine Yunanca "dramenon"un seyirlik benzetme biçiminde kullanımı olarak karşımıza çıkar. Bugün soyutlanmış, özetlenmiş eylem durumlarını anlatır olmuştur. Türkçede yaygın biçimde kullanılan "dram" kavramı ile dramayı birbirine karıştırmamak gerekir. Türkçedeki "dram", Fransızcadaki sonu "e" ile biten ve o dilde burjuva tiyatrosu anlamına gelen "drame" sözcüğünden gelmektedir; Türkçede "acıklı oyun" anlamında kullanılagelmiştir. Oysa, insanın her türlü eylem ve ediminde yer alan drama, insanın insanla girdiği en az düzeydeki bir etkileşimde bile kendini gösteren ve "acıklı oyun"la uzaktan yakından herhangi bir ilişkisi bulunmayan bir etkinliktir [1]. Bu etkinliği tiyatro ile de özdeşleştirmek yanlıştır. Çünkü drama, kapsamı tiyatrodan çok daha geniş bir kavramdır. Tiyatro bir aysbergin görünen bölümü ise, drama o aysbergin su altında kalan bölümü için de geçerlidir. Tiyatroda sınırları önceden belirlenerek oluşturulan mecaz ya da mecazlar, salt oyunun kendisiyle sınırlı kalırken; dramadaki mecaz ya da mecazlar, oynanan oyun aracılığıyla farklı ürünlerin ortaya çıkmasını da sağlayabilmektedir. Ayrıca, tiyatro kendi sınırlarını aşma girişiminde bile kendine yeni sınırlar çizerken, drama rahatlıkla doğrudan bir öğretim yöntemi olabilmektedir. Yeri gelmişken sorulabilir: Drama bir eğitsel yöntem mi, bir estetik süreç mi? Bu sorunun yanıtı, seçtiğiniz estetik tavra göre değişir. Eğer Aristotelesçi estetiği savunuyorsanız, salt eğitsel bir yöntemdir; yok, Brecht estetiğini savunuyorsanız, hem eğitsel bir yöntem hem de estetik bir süreçtir. Buna bağlı olarak özellikle belirtilmesi gerekiyor, eğitimde drama olgusunu marksist estetiğin Lenin'i olmayı başaran Brecht'in estetikte gerçekleştirdiği devrime borçluyuz.

Şiir ile dramanın ortak paydası, ikisinin de imgeyi örgütleyişidir. Kesinlikle biri araç, diğeri amaç değildir. Şiir-drama atölye çalışması sırasında hiçbir zaman birinden biri ön plana çıkarılamaz; çıkarılırsa, bu, aralarındaki ortak paydayı zedeler. Kimi kez şiirden dramaya, kimi kez de dramadan şiire geçilerek, zincir halkaları birbirine eklenir. Sonuç olarak, şiir-drama atölyesi, ne salt bir şiir çalışmasının ne de salt bir drama etkinliğinin adıdır; ayrıca, ikisinin aritmetik bir toplamı da değildir.

İKİ AYRI YAKLAŞIMIN ELEŞTİRİSİ

Gerek yabancı bir dilin öğretiminde ve gerekse önceden edinilen anadilin geliştirilmesinde drama çalışmalarının önemi, dil pedagoglarından drama pedegoglarına kadar ilgili herkesçe bugün üzerinde durulan bir konudur. Dil pedegoglarının konuya yaklaşımında dil, drama pedegoglarının konuya yaklaşımındaysa drama ön plana çıkarılmaktadır. Bilim alanlarının kendi özgül yapısı gereği, bunun ilk bakışta olağan bir durum olduğu düşünülebilir. Ancak, her iki alanda da uzmanlaşmış pedegogların yaklaşımının sözü edilen bu iki yaklaşımdan hiçbiri olamayacağını, onlar açısından hem drama hem de dilin diyalektik bir bütün içerisinde ön plana çıkarılabileceği üçüncü bir yaklaşımın söz konusu olduğunu burada hemen belirtmek gerekir. Konu, salt dramayla ya da salt dil öğrenimi ve gelişimiyle sınırlı olmadığına, drama yoluyla dil öğrenimi ve gelişimi gibi bir kapsama sahip bulunduğuna göre, bu üçüncü yaklaşım, gerekli ve gerekli olduğu kadar da zorunlu bir yaklaşımdır. Neden gerekli ve zorunludur? Bunu, söz konusu iki yaklaşımın seçilen örneklerinin üzerinde durarak yanıtlamak yerinde olacaktır.

National Taiwan Ocean University öğretim elemanlarından dilbilimci Jo Yu-yuan Chang'ın yabancı dil olarak İngilizce öğretimine ilişkin çalışmaların yayınlandığı **Forum** dergisindeki "Gençlere İngilizce Öğretiminde Dramanın Kullanımı" [2] başlıklı makalesi, sözü edilen iki yaklaşımdan ilkinin örneklerinden yalnızca birini oluşturmaktadır. Dramanın etkili bir öğretme tekniği olduğunu vurgulayan yazar, her ne kadar dramanın yararlarını makalesinde alıntılarla sayıp dökmeye çalışmaktaysa da, yaptığı uygulama dramanın dil öğretimindeki kullanımından bir hayli habersiz bulunduğunu göstermektedir. Amerikan edebiyatından seçtiği ve basitleştirdiği ünlü oyunların metinlerini tiyatro oyuncularına yaptırıldığı gibi öğrencilerine ezberlettirerek oynatan yazar, makalesinde sözünü ettiği uygulamasından öyle anlışılıyor ki, dramanın rol ezberleyip oynamaktan ibaret olduğunu sanmaktadır. Oysa, dil öğretimindeki drama çalışmalarında en son başvurulabilecek, belki de hiç başvurulmaması gereken bir stratejidir bu. İki öğrencisinin uygulamayı yorucu ve sıkıcı bulduğunu belirtmesi, tam da böyle bir çalışma yaptırmasından ötürüdür.

Dil öğreteceğim diye dili ön plana çıka-

rıp dramayı drama adına katletmek, dil öğretiminde sağlanabilecek verimi de azaltacaktır hiç kuşkusuz. Elbette drama dil öğretiminde diğer çalışmalardan arınık olarak kullanılabilecek bir yöntem değildir, öyle algılanmamalıdır. Çünkü dil öğretimi, dinleme ve konuşmanın yanısıra, okuma ve yazmayı da içermektedir. Drama, dinleme ve konuşmayla doğrudan, okuma ve yazmayla dolayımlı bir ilişki içerisindedir. Bu bakımdan, dil öğretiminde drama etkinliğini okuma ve yazma çalışmalarıyla bütünleştirmek kaçınılmazdır. Bunun için de izlenmesi gereken en uygun strateji şudur: Konuları ve konulara ilişkin amaçları belirlemek. Öğrencilere başlangıç niteliğinde doğaçlama çalışmaları yaptırmak. Öğrencilerin ilgili kaynaklara ulaşmalarına ve konulara ilişkin değişik yazılar okumalarına yardımcı olmak. Konuların doğaçlamalarla öğrenciler tarafından sistemli bir biçimde oyunlaştırılmasına doğru yol almak. Sergiledikleri oyunu onlara tartıştırmak. Yaşadıkları sürece bağlantılı bir biçimde konuları kendi anlatımlarıyla kaleme almalarını sağlamak. Drama ancak böyle, daha çalışmaya başlamadan, katledilmekten kurtarılır ve dolayısıyla dil öğretiminden de üst düzeyde bir verim elde edilmiş olur.

İzlenmesi gereken stratejinin drama atölye çalışmaları sırasında kesinlikle gözardı edilmemesi gereken yönü, öğrencinin girebileceği olası özdeşleşme durumlarının ortadan kaldırılmasına zemin hazırlamaktır. Çünkü, özdeşleşme tekniği ikna olgusunu devreye sokmakta ve öğrenciyi araştırmaya yönelmekten alıkoymaktadır. Özdeşleşme tekniğinin ortadan kaldırılmasına zemin hazırlanması ise, drama atölye çalışmalarının yabancılaştırma etkileriyle sürdürülmesine bağlıdır. Jo Yu - yuan Chang, izlediği stratejiyi özdeşleşme tekniği üzerine oturtmaktadır. Makalesinde, "Artık özdeşleşmenin anlamını biliyoruz." diyerek, Longman'in sözlüklerinden birinden şu alıntıyı yapıyor: "Kendi hayal gücüyle başkası olmak, başkasının kanı ve duygularını paylaşmak." Ardından da özdeşleşmeyi savunan birisinden dolaylı bir aktarımla, kendisi olmayıp başkasının kimliğine bürünen öğrencilerin, dili öğrenirken, yanlış yapma korkusunu da üzerlerinden atabileceklerini belirtiyor. Oysa, yukarıda işaret edildiği gibi, özdeşleşme bir ikna tekniğidir; ikna ise, bilinçli öğrenmeyi öldürür. Çünkü iknaya egemen olan, beyni düşünmekten alıkoyan inanç ideolojisidir. İnanç ideolojisiyle de bireyin öğrenebileceği tek şey, sürüden biri olmak, sürüden ayrılmamaktır.

İkinci yaklaşımın örneklerinden biri ise, Craig ve Edwards'ın "Drama Aracılığıyla Dil Gelişimi" [3] adlı makalelerinde sergilenmektedir. Dramanın dil gelişimine etkisini ölçmek için, dokuz ila on iki yaş arası bir grup çocuk, iki yıl süreyle, her dönem on iki hafta olmak üzere, haftada bir saat doğaçlama atölye çalışmasına tabi tutulur. İki yıl boyunca üzerinde çalışılan iki konu söz konusudur. İlk yılın konusu, sel baskını sonucu değişime uğrayan bir çiftlik vadisindeki yaşam; ikinci yılın konusu ise, hava kirliliği ve bu nedenle de uzaya yapılan yolculuktur. Konu seçimine ve konuların ikiden fazla olmayışına getirebileceğim herhangi bir eleştiri yok. Eleştirilmesi gereken noktalardan biri, amaçların net bir biçimde saptanmamış olmasıdır. Dramanın dil gelişimine etkisi ise ortaya koymak istediğiniz ve drama etkinliğini sürece müdahale tarzında siz düzenliyorsanız, ayrıca bu bir psikoloji deneyi de olmadığına göre, öğretimsel amaçların belirgin bir biçimde ta baştan saptanmaması niye? Eğer araştırmacılar Piaget'den haberdar olsalardı (Hem makalede hem de kaynaklarda Piaget'nin adına dahi rastlanmıyor.), grubu oluşturan dokuz ila on iki yaş arasındaki çocukların genel gelişim özelliklerini ve bu gelişime bağlı olarak o yaşlarda dil ve düşünmenin izlediği seyri dikkate almış olsalardı, eminim öğretimsel amaçlar baştan saptanır ve drama çalışmasında kendini gösteren kendiliğindencilik ortadan kalkardı. Eleştirilmesi gereken ikinci nokta, yukarıda belirlediğim stratejinin sadece doğaçlama ve doğaçlama sonunda gerçekleştirilen çizip yazma ve tartışma aşamalarına çakılıp kalınması, öğrencilerin konularla ilgili kaynaklara yönlendirilmemeleri ve onların bu yönlü bir araştırma içerisine sokulmamalarıdır. Oysa, gerek doğaçlama çalışmasının ve gerekse doğaçlama çalışması sonundaki çizip yazma ve tartışmanın verimli olması, söz konusu yönlendirmeye bağlıdır. Ancak böylece dil ile dramanın diyalektik birliği sağlanabilir.

Genelde drama pedegogları arasında yaygın bir kanı var. Sanılıyor ki, doğaçlama çalışmalarında öğrencinin özdeşleşmeye girmesi, doğaçlamadaki doğal yapı gereği engellenmiş oluyor. Hayır, engellenmiyor; atölye rehberinin yabancılaştırma etkisini devreye sokmaması durumunda, tıpkı sistemli oyunlaştırmada olduğu gibi, doğaçlamada da özdeşleşme ortaya çıkıyor ve böylece öğrenci 'catharsis'e ulaşmış oluyor. Bilindiği üzere, 'catharsis'e ulaşmış bir öğrencinin öğrenme düzeyi ise sıfırdır. Acaba Craig ve Edwards'ın anlattıkları doğaçlama çalışmasında 'catharsis' mi söz konusuydu ki, öğrenciler araştırmaya yönelme gereksinimi duymuyorlardı? Artık şu kesin olarak biliniyor: Yabancılaştırma etkilerini temel alarak yaptırdığınız bir doğaçlama çalışmasından sonra, siz yönlendirmeseniz bile, öğrenci kendisi araştırmaya yönelecektir, yönelmek zorunda kalacaktır; çünkü, yabancılaştırma etkisiyle kafasında oluşturulan o kocaman soru işareti kendi yanıtını arıyor olacaktır.

Eğer drama yoluyla dil öğretimi ve gelişimi ise söz konusu olan, yabancılaştırma etkileriyle dil ile drama arasında diyalektik bir bütünlük kurmak gereklilik ve gereklilik olduğu kadar da zorunluluktur.

ORTAYA KONULAN UYGULAMA

Yeni İnsan Ankara Bürosu Şiir - Drama Atölye Grubu, üniversite öğrencisi ve işçi genç arkadaşlardan oluştu. Görebildiğim kadarıyla, ikisi (Gökhan Aktemur ve Erkan Dündar) hariç, grubun üyeleri şiirle üretim düzeyinde öyle yakından "haşır neşir olma" uğraşı içerisinde bulunan arkadaşlar değildi. Ayrıca, grubun tümü dramayla ilk kez atölyede tanıştı (Yalnızca ilk çalışmamıza katılabilen Yılmaz Yaldır, bir süre ODTÜ Tiyatro Kulübü'ne devam ettiğini söyledi).

Burada dört çalışmanın stratejisini de özetlemek istiyorum. Bununla birlikte, grup üyelerinin not edebildiğim kimi sözlerini aktarmanın yerinde olacağını düşünüyorum.

I. Çalışma

I. Bölüm
1. Mekân içerisinde normal yürüme
2. Zikzaklar çizerek birbirine çarpmadan yürüme
3. Hızlanarak yürüme (Önce düz, sonra zikzaklar çizerek)

II. Bölüm
1. Grubun ikiye ayrılması
2. Birinci grubun içeride kalması, ikinci grubun dışarıya çıkarılması
3. Ortada bir yerin çevredeki nesnelerle bir düzenlemeye tabi tutulması
4. Dışarıya çıkarılan grup üyelerinin tek tek çağrılması ve içeriye girip eylemde bulunanın eyleminin diğer grup tarafından izlenmesi
5. Sonra diğer grubun dışarı çıkarılması ve onun üyelerinin eylemini önceki grubun izlemesi (Gruplara "hüzünlü olalım", "sevinçli olalım" gibi yönlendirmelerle etkinlik yaptırmak da söz konusu olabilir.)
6. Tartışma (Öncesinde yazma eylemi yer alabilir.)

III. Bölüm
1. Yazma eylemi
2. Yazılanlardan her grubun kendi arasında ortak bir nokta bulma ve bunu nasıl oyunlaştırabileceklerini tartışma (Gruplar birbirlerini duymamalıdır.)
3. Oyunların gruplarca dönüşümlü olarak sahnelenmesi
4. Yazma eylemi
5. Tartışma (Sonrasında da yazma eylemi yer alabilir.)

I. Çalışmada Not Edebildiğim Sözlerden Seçmeler

"Benim içimdeki ışığı yudumlamayı hiç bilmiyor."

(Yılmaz)

"Hüzün, ipliği çürümüş bir çoraptır derse birisi artık inanmam."

(Ahmet)

"Hepimiz onun içinde, o da bizim..."

(Yılmaz)

II. Çalışma

I. Bölüm
1. Yürüme eylemi (Bu kez ayak tabanlarının yeri hissetmesini sağlamak)
2. Hızlanarak yürüme

II. Bölüm
1. Grubu ikiye ayırma
2. Gruplar içerisinde birer kişinin heykel malzemesi olarak belirlenmesi
3. Diğer üyelerin kendi grubunun hey-

kelini biçimlendirme çalışması
4. Heykellere bakarak not alma

III. Bölüm
1. İkişerli eşleşme
2. Eşlerden birinin çamur olması
3. Diğerinin çamuru biçimlendirmesi
4. Heykellere bakarak not alma
5. Heykellerin heykeltıraş, heykeltıraşların heykel olması
6. Heykeltıraşların biçimlendirme ve not tutma eylemi

IV. Bölüm
1. Grubu tekrar ikiye ayırma
2. Her grubun kendi üyelerinin notlarından yola çıkarak bir ortak nokta belirleme tartışmasına girişmesi (Gruplar birbirlerini duymamalıdır.)
3. Bulunan ortak noktaların gruplar tarafından oyunlaştırılması
4. Oyunların dönüşümlü olarak sergilenmesi
5. Oyunlara ilişkin yazma eylemi
6. Tartışma

II. Çalışmada Not Edebildiğim Sözlerden Seçmeler

"Buruşuk bir sevincim oldu."
"Hayat titriyor."
"Dünyanın tavanı ne kadar alçak, değil mi?"
(Yukarıdaki sözleri kimin söylediğini not etmeyi unutmuşum.)

III. Çalışma

I. Bölüm
1. İmgesel dil ile ilgili kısa kuramsal bilgi
2. Nesnelerle kompozisyon oluşturma
3. Herkesten sırasıyla kompozisyonun çağrıştırdığını imgesel bir dil ile ifade etmesini isteme
4. İfadeler üzerine kısa tartışma

II. Bölüm
1. Yürüme eylemi
2. Gözleri kapatarak yürüme
3. Herkesin kendisini örneğin bir tır tekerleği gibi hissederek yürümesi
4. Yazma eylemi (Yaşananın imgesel bir dil ile ifadesi)

III. Bölüm
1. Ayak bileklerini tutarak zıplama eylemi
2. Herkesin kendisine bir hayvan seçmesi
3. Teker teker seçilen hayvanın hareketle ifadesi
4. Grubun diğer üyelerinin seçilen hayvanın ne olduğunu bulması
5. Hayvanların aynı ortamda topluca hareketi
6. Yaşananın imgesel dil ile yazılması

IV. Bölüm
1. Grubun ikiye ayrılması
2. Yazdıkları imgesel sözlerden yola çıkılarak ortak noktaların bulunması
3. Grupların ortak noktalardan hareketle neyi nasıl oynayacaklarını saptamaları
4. Oyunların dönüşümlü olarak sergilenmesi
5. Oyun sergilenirken izleyen grubun çağrışımları imgesel bir dil ile yazıya dökmesi
6. Genel tartışma

III. Çalışmada Not Edebildiğim Sözlerden Seçmeler

"Yarım kalan bir öykünün eksik dekorlarıydılar
Sonrası merak edilmeyen şimdisi ise mutluluğa yetmeyen
Belki de bir daha hiç gülemeyecek bir karanfilin ağlamasıydı tüm ü
(Nilgün)

"Karanfil sensiz neye benzedi bilir misin Sürmeneli
Yaprağını dökmüş bir şiir defterine"
(Erkan)

"Beynimin koridorlarında
her köşebaşını tutmuştu
bir gözcüsü korkunun"
(Özlem)

"Korku ölümsüzdü bakkalın veresiye defterinde"
(Kadir)

"Korku ulu kimliktir devletin kapısında"
(Reşit)

"Umuda malederlerse de sabrı
Sabır arka bahçesidir umutsuz seslerin"
(Erkan)

IV. Çalışma

I. Bölüm
1. Yürüme eylemi (Normal, hızlı, yavaş vb.)
2. Sırtüstü yatarak bir süre kendini dinleme
3. İmgesel dil ile istediğini yazma eylemi

II. Bölüm
1. Herkesin mekan içerisinde kendini bir nesnenin yerine koyması
2. Sırayla grup üyelerinin neye benzediğinin not edilmesi
3. Her üyenin kendisini diğer üyelerin neye benzettiğini öğrenerek, bunları not etmesi
4. Notlardan yararlanarak imgesel bir dille kendini ifade etmesi

III. Bölüm
1. İkili eşleşme
2. Eşlerin aralarında kendi kendilerine rol dağılımı yapması (Biri kiracı, öteki ev sahibi vb.)
3. Etkileşime geçme
4. Rol değişimi (Kiracı ev sahibi, ev sahibi kiracı olur.)
5. Yaşananın imgesel bir dille yazılı olarak ifade edilmesi

IV. Bölüm
1. Grubun ikiye ayrılması
2. Her grubun yazılanlardan yola çıkarak ortak noktaları bulması
3. Neyin nasıl oyunlaştırılacağının tartışılması (Gruplar birbirlerini duymamalıdır.)
4. Grupların kendi oyunlarını dönüşümlü olarak sahnelemeleri
5. İzlenen oyunun çağrıştırdıklarının imegesel dil ile yazılması
6. Genel tartışma

IV. Çalışmada Not Edebildiğim Sözlerden Seçmeler

"Çim isyan etmiş kendi rengine"
(Reşit)

"Köşe taşları gibi yerleştirilmiş bir anı defteriydim
Zaman bütün anı defterleri gibi birkaç notaya ve bir çiçeğe kilitleyerek cezalandırdı beni"
(Nilgün)

"Bir çocuğun en karanlık rüyalarında bile
O koyu dehlizlerde gezinen bir ışık vardır"
(Özlem)

"Afişte eski bir Rum evi vardı
Açtım kapıyı girdim içeri
Ellerim tozlu ve çivit"
(Erkan)

"İnsanlara yalan söyleyen
büyük kara kitaplardan biriydim
öğrettiklerim bilinmesi istenenlerdi
beyninde aykırı bir dünya taşıyan
bir çocuğun ilk adımlarında hepsi tükendi
Şimdi bir çöplükte çürümeyi bekliyorum."
(Kadir)

"Tozlu masalarla ve raflarla yaşayan
İnsanlardan sıkıldığımı hissediyorum
T cetveliyle savrulan yaşamımı bırakıyorum dinginliğe"
(Neylan)

"Çöreklendiği halde kafama soru işaretleri
Doğruyla olan mesafem gittikçe açılıyor
İşaretlerden birinin çengeline bir ip takıp
Fırlatıyorum doğruya doğru
Mesafeyi yiyorum, aydınlanıyorum
Bir çengel daha elimde ve bir yerim daha karanlık
Onu nereye fırlatsam, nereye fırlatsam deyip yeni bir soru daha üretiyorum.
(Gökhan)

"Çok yanıtlı bir sorunun
Sonsuz seçeneğinde
Kendimle başbaşa kalmanın
Ağırlığını taşıyorum"
(Neylan)

"İki seçenekli bir soruda
A şıkkıydım
Diğeri B
Ama o C'yi seçti
Hiçbiri"
(Kadir)

SONUÇ TÜMCESİ

Ne dersiniz, "şuara"ya şiir yazma denen o "ulvî maharet" gökten zembille mi iniyor?

DİPNOTLAR

1 Bkz. İnci San, "Eğitimde Yaratıcı Drama", **Ankara'da Yaratıcı Drama,** Ankara Alman Külfür Merkezi Yay., Ank. 1990, ss. 73 - 85.

2 Jo Yu - yuan Chang, "Using Drama to Teach English to Young Adults" **Forum, English Teaching Forum,** Vol. XXVIII, Number 3, July 1990, pp. 49 - 51

3 Therese Craig and Joyce Edwards, "Language Development Through Drama" (Fotokopi).

Bu yazıyı , öncelikle Cumhuriyet gazetesinin yayımlaması gerektiği düşüncesiyle, kişisel olarak tanıştığım Atilla Dorsay'a ilettim. Kendisi, ilgi göstererek, kültür/sanat sayfası sorumlusu Celal Bey'e okuttu. Ancak Celal Bey, 'Kızın (F. Oran) epey emeği geçti, bizde daha yayımlanacak epey yazısı da var' diyerek reddetti. (M.B.Dede)

SENDEN ÖZÜR DİLİYORUM TEZER ÖZLÜ!

M. Bilal Dede

Seni çok özlüyoruz Tez

FATMA ORAN (İstanbul) - İnsan anılarıyla konuşamıyor. Tezer Özlü'yü anlatmayı denerken anladım bunu ve Tezer'in adı, yitirdiklerimizle birlikte artık sözlüklerde kalan bir tanımı çağrıştırdı bana: "Dostluk".

Dostluk, tıpkı aşk gibi son derece keskin görüşlüdür: özü açıkyürekliliği ve gerçeğe duyulan tutkuyu kapsar. Dostumuzun yüzünü görmek ya da sesini duymak, onunla en incitici, en önemli şeylerden söz etmek, dostumuzun düşünme yürekliliğini kendinde bile güçlükle bulabildiği şeyi bize itiraf ettiğini işitmek gönlümüzü ferahlatır. Dostlukta çoğu kez bir duyarlılık dokusu vadır. Dostumuzun görünüşü, yüzü, gözleri, dudakları, sesi, hareketleri belleğimize kazınmıştır ve bize gerçek dostluk içinde kendimizi dile getirme güveni veren gizli bir şifredir.

Dostluğun bambaşka bir tadı vardır. Kimi zaman dostluk bağının kırılgan yüzeyine kumlar yapışır. İşte o zaman üzüntü ve zorluklar ortaya çıkar. O dönemde şöyle düşünür insan: "Aman, o olmadan da ben pekâlâ başımın çaresine bakarım." Hiç de öyle olmaz ama; bir süre sonra sevimsiz, akla ziyan bir özlem duygusu değişik biçimlerde kendini hissettirir. Zaman zaman açıktan açığa, zaman zaman daha dikkatli.

Şimdi.. bağımızı yeniliyoruz, önemli

Yıl 1973. Tezer Özlü, henüz iki aylık kızı Deniz ile...

Cumhuriyet Gazetesi, 25.Şubat.1992.Salı

Dostluk tıpkı aşk gibi son derece keskin görüşlüdür ve özü açık yürekliliği ve gerçeğe duyulan tutkuyu kapsar. Dostumuzun yüzünü görmek ya da telefonda sesini duymak, onunla en incitici, en önemli şeylerden sözetmek, dostumuzun düşünmeyürekliliğini kendinde güçlükle bulabildiği şeyi bize itiraf ettiğini işitmek, gönül ferahlatıcıdır. Dostlukta çoğu kez bir duyarlılık dokusu vardır. Dostumuzun görünüşü, yüzü, gözleri, dudakları, sesi, hareketleri, ses tonu belleğimize kazınmıştır ve bize gerçek dostluk içinde kendimizi dile getirme güveni veren gizli bir şifredir.

Bir aşk ilişkisi içinde çatışmalar patlak verir, bu kaçınılmaz bir şeydir. Dostluğun ise aşktaki gürültü, patırtı ve kendini temize çıkarma gereksiniminden uzak başka bir tadı vardır. Kimi zaman dostluk bağının kırılgan yüzeyine kumlar yapışır. İşte o zaman üzüntü ve zorluklar ortaya çıkar. O dönemde şöyle düşünürüm: Bu budala olmaksızın ben pekâlâ başımın çaresine bakarım! Aradan biraz zaman geçer, sevimsiz bir özlem duygusu değişik biçimlerde kendini hissettirir. Zaman zaman açıktan açığa, zaman zaman daha dikkatli.

Şimdi bağımızı yeniliyoruz, önemli olan özü korumak. Bunu vurgular, bazı şeylerin üzerine sünger çeker ve her şeyi yeniden düzene koyarız.

Sonuç belli olamaz. Daha iyi, daha kötü ya da eskisi gibi. Dostluk hiçbir zaman söz vermelere, taahhütlere bağlı değildir. Ne zamana ne de mekana bağlıdır. Bir noktanın dışında dostluk kesinlikle bir şey talep etmez. O nokta da şudur: Dostluk dürüstlük gerektirir. Tek ama çetin bir talep.

Ingmar Bergman, Büyülü Fener, s.287-288, Afa/Sinema Dizisi.

"Yaşamı, dostluğu ve yazdıklarıyla benim için hep bir 'dürüstlük' örneği olan Tezer Özlü'nün, ölümünün altıncı yılında bana duyurduklarını yazarken bir yürek kıskacı da mengenesini sıktıkça sıkıyor."

Bendeyse hem yürek, hem de beyin kıskacı mengenesini sıktıkça sıkıyor bu satırları okurken! Neden?

Yukarıda tırnak içerisindeki tümceyi, 25 Şubat '92 tarihli Cumhuriyet gazetesinin kültür/sanat sayfasında yeralan Fatma Oran imzalı "Seni Çok Özlüyorum Tezer Özlü" başlıklı yazıdan alıntıladım. Bu, olası ki, söz konusu anma yazısının birkaç özgün tümcesinden biriydi. Çünkü yazının yarıya yakını ünlü bir tanıdığa ait. Ingmar Bergman'a.

Bergman, Afa/Sinema dizisinden 1990 Ağustos'unda çıkan "Büyülü Fener" adlı kitabının 287 - 288. sayfalarında 'dostluk' üzerine 'kendi' düşüncelerini yazmıştı. Esaslı düşüncelerdi doğrusu. Ben de hoşuma gittiği için olacak, o tümcelerin altlarını çizmiştim. Uzun bir aradan sonra sözünü ettiğim sayfada Fatma Oran'ın, Tezer Özlü için yazdıklarını okurken, çok bildik bir yazıyı tekrar okuyor gibiydim. Sonra Bergman'ın kitabını açıp, karıştırdığımda gördüm ki, Fatma Oran'ın yazısının ilk yarısı tamamen buradan alınmıştı. Kimi küçük imla işaretleri, ";" yerine "ve" bağlaçları gibi tahrifler dışında. Ve yazı tırnak içine alınmadan, Ingmar Bergman adı anılmadan... Ne dürüstçe! Hem de herşeyiyle bir dürüstlük örneği olarak gördüğü, artık yaşamayan bir yazara ve dostum dediği kişiye...

Anlaşılan, Fatma Oran, Tezer Özlü'nün o çok sevip saydığı dürüstlüğünden pek bir şey öğrenememiş.

Bir de şunu belirtmeliyim: "Ben yazıya tırnak koymuştum, baskıda vb. çıkmamış" denemez sanırım. Yoksa, Bergman'ın, "O budala olmaksızın ben pekala başımın çaresine bakarım!" tümcesinin, "Aman, o olmadan da ben pekala başımın çaresine bakarım." biçiminde 'düzeltilmiş' olması nasıl açıklanacak?

Çok önceden farkettiğim bu meseleyi, şimdi açıyor olmamın nedeni, belgelerle kanıtlanabilecek bu fütursuzca yazı talan etmenin artık neredeyse bir alışkanlığa dönüşmüş olmasıdır. Örnekse, yine Fatma Oran'ın, bu kez Jean Genet'nin "Giacometti'nin Atölyesi" adlı kitabındaki, "yalnızlık, benim anladığım anlamıyla, acınacak bir durum değil, daha çok gizli bir krallık, derin bir iletişimsizlik, fakat el uzatılamaz eşsizlikte, az çok belirsiz bir anlama biçimidir." tümcesinden kendi keyfine göre yaptığı bir başka tahrifat.

Sevdiğimiz ve beğendiğimiz yazılar olabilir. Herkesin vardır. Ancak onları kendi yazılarımız ve düşüncelerimizmiş gibi sunmak 'uyanıklığından' ne zaman vazgeçeceğiz?

Ben açıkçası Fatma Oran'ın, -o hoş Bergman satırlarıyla Tezer Özlü'yü anması yerine- bu altıncı yılında Tezer Özlü'ye karşı gerçekten ne hissettiyse onu yazmasını beklerdim. Hoş ve güzel söylenmiş, 'yetenekli' tümceler olmasa bile, dürüst ve yürekten olduğu için Tezer Özlü'nün daha çok hoşuna giderdi sanırım.

Şimdi... Birileri birilerinden özür dilemeli.

Hepsi bu!

SİNEMA ÜZERİNE SESLİ DÜŞÜNCELER (I)

Cahit Düşüner

Sinemanın kendi diline sesli filmle başladığını düşünmek büyük bir yanılgı olur. İlk önemli filmler -Alman ekspresyonist ve Sovyet filmleri- sesli film öncesinde gerçekleştirildiler.

Sinemayı ilk keşfeden Lumiere kardeşler için sinemanın bir sanat olarak kabul edilemeyeceği açıktır. Buluşlarının bir süre bilimsel bir merak olarak sömürüleceği sonra ise hiçbir ticari geleceğinin olmadığını söylemişlerdir. Bunun için dünyanın dört bir yanına adam gönderip büyük bir meraklı kitleye ulaşmak üzere, dramatik yanı olmayan belgeseller çektirdiler. Sinemayı bir öykü anlatmanın aracı olarak ilk kullanan Melies'dir, Lumiere kardeşler değil.

Her sanat türü az ya da çok izleyicinin gerçeklik duygusuna seslenir. En çok da sinema kazandığı büyük kitleyle arasındaki ilişkide, onlara olan vefa borcunu diğer sanatlarda olmayan bir ölçüde popüler olarak ödüyor.

Bir yandan bu "inanılırlık" sinemayı politik yönden olağanüstü bilgi verici bir sanat durumuna getiriyor ve ona kitlesel bir seyirci topluluğu kazandırıyor. Sinematografideki inandırıcılığın bir bilgilendirme aracına dönüşebilmesi için uzun ve güçlüklerle dolu bir gelişmeye gereksinimi olmuştur. Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnızca yansıtmak değil onu anlamlandıran ya da sınıflandıran yeni bir konuma getirmektir.

Sinema gerçekliğin kavranması için hareketli fotoğrafı etkin bir araç konumuna getirdikten sonra ancak onu aşabilmiştir. Sinema tarafından yansıtılan gerçeklik, hem nesnenin kendisi hem de bu nesnenin örneğidir.

Seyirci beyazperdede ya da sahne karşısında oturduğunu unutmazsa, yalnız makyajlı oyuncuları ve yönetmenin tasarladıklarını düşünürse, doğallıkla ne ağlayabilir ne de gerçek yaşamın diğer duygularını tadabilir. Ama öte yandan beyazperdeyi ya da sahneyi gerçeklikten ayırtetmeyen ve imgelemin yarattığıyla karşı karşıya bulunduğunu gözyaşı dökerek unutan seyirci de özgül estetiksel duyguların tadına varamayacaktır. Sanat ikili bir yaşam tarzını gerektirir; imgelemin yarattığıyla karşı karşıya olduğunu hem unutmak hem de bunun bilincinde olmak.

Sinematografinin başlangıç dönemlerinde, perdedeki hareketli fotoğraflar seyircilerde korkuya (örneğin yaklaşan tren, ya da perdeye doğru ateş eden bir oyuncu) ya da mide bulantısına (yukarıdan çekimler ya da sallanan kamerayla yapılan çekimler) yol açabiliyordu. İzleyici görüntüyle gerçek arasında hiçbir ayrım yapmamıştır.

Ancak sinema ilk kez Meiles'in birleşik görüntüleri en uzak olasılıklara ilişkin konular alanına en aşırı gerçekdışılığı katmaya izin verdikten ve kurgu da çekimlerin sıralanmasındaki saymacalığı meydana çıkarma olanağını sağladıktan sonra bir sanat türü olabilmiştir. (Kurgunun pratik uygulanışı Brighton okuluna ve Griffith'e maledilmektedir; kuramsal yönden benimsenmesi ve 20'li yıllarda Kuleşov, Eisenstein ve Pudovkin gibi Sovyet yönetmenlerinin deneyleri ve araştırmaları sonucunda gerçekleşmiştir.) Sinema kurguyu sanatsal diline temel yaptıktan sonra çekimlere ayırma işlemi ancak bilinçli olarak uygulanan bir öğe haline gelmiştir.

Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein gibi yönetmenler çekimin sözcükle, ayrımın tümceyle eşdeğer olduğunu, çekimleri montajla birleştirmenin bir sözdizim olduğunu belirttiler. Eisenstein ile Pudovkin montaj ilkesini en iyi uygulayan yönetmenlerdir...

Sinema sanatı çeşitli sahneler çekildiğinde değil, film parçaları birleştirildiğinde ortaya çıkar. Pudovkin'e göre nesneler ancak montaj yoluyla perdeye aktarıldıklarında fotoğrafik olmaktan kurtularak sinematografik olurlar.

Eisenstein'ın montaj konusundaki düşünceleri Kuleşov ile Pudovkininkiler'den ayrılır. Onlar tek tek çekimleri tuğlalar gibi birbiri ardından sıralarlar, bu tuğla çekimlerdeki devinimi ve birleşen öğelerin uzunluğunu ritim sayarlar. Eisenstein onların ilk bilinçli sinemacılar olduğuna inanır ama onların montaj anlayışına katılmaz. Eisenstein'e göre mekanik bir ekleme işlemi, sinemada temel ilke olmuştur. Pudovkin'e göre montaj bir düşüncenin tek tek çekimler aracılığıyla ortaya konmasıdır.

Eisenstein bu tür bir "epik" ilkeyi yadsır. Ona göre montaj birbirinden bağımsız çekimlerin, dahası birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir.

Kendi dilinden aktaracak olursak:

"Yan yana getirilecek iki film parçasının birer birer anlattıklarından çok birinin diğerine olan katkısı, yani birlikte algılanmasıdır geçerli olan.

Beni eleştirenler, problemin herhangi bir yanıyla ilgilenmemle, gerçeğe haklı tutumumu karıştırıp, 'kurgu elemanları' içerdiğine karşı ilgisiz bir tavır almakla suçlamakta acele ettiler.

Öngörülmediği halde, yanyana geldiklerinde ilginç bir kavram meydana getiren iki görüntüyü öylece birbirine ekleyerek normal sinema kurgularında rastlanmayacak biçimlere kendimizi kaptırdık çoğu kere. İki görüntünün içerdiğinden çok, yarattığı üçüncü terim ilgilendiriyordu bizi.

Tabii sağlanan bu uyumun normal gidişini sürdüren film içinde sırıtmaması gerekiyordu. Bunun için sekansın içerdiğini unutmadığımız gibi filmin ana temasını da gözönüne alıyorduk. Önce yanyana getirmekle elde ettiğimiz ilginç kavramları saptıyor, sonra bunların görüntülerin içerdiği ana temayla uygunluğuna karar verince kurguyu gerçekleştiriyorduk.

Kurguya bu açıdan bakıldığında sekanslar, yanyana gelişleri gibi gerçek ilişkilerinin içinde yerlerini alırlar. Böylece gerçek sinema ilkelerini bozmayan kurgu, eserin içerdiğini en güzel ve gerçek biçimde gözönüne serer!..."

Eisenstein çekimlerin biraraya gelmesiyle yeni bir anlamlanma oluşturmayı amaçlar. Pudovkin çekimleri ardarda ekleyerek bütünü oluşturur.

İki resim-yazı birleştiğinde ortaya iki öğenin basit bir toplamı değil yeni bir ürün çıkıyor, iki nesnenin karşılığı ama onların birleşmelerinden ortaya bir kavram çıkıyor.

Devrim sırasında Eisenstein Petrograd'da İnşaat Mühendisliğinde okuyordu. Devrimden büyük oranda etkilendiği, yaşamının içinde bulunduğu koşullarla birlikte onu değiştirdiği açıktır. Yaşamında üç büyük dalda başarı kazandı: Önce tiyatro sonra sinema ve ölümünden sonra da ardarda çıkan estetik kitaplarıyla kuramcı olarak.

Büyük sarsıntılar içinde-tarihte eşi benzeri az görülür derecede yaşanan toplumsal işleyişteki radikal değişiklikler -onu büyük bir hızla mühendislikten sanat ve kültür alanına itmiş, onun bir estetik kuramcısı, gerek sinemada gerekse tiyatroda büyük bir yönetmen olmasını sağlayan koşulları da üretmiştir.

Yeni düzenin yapısının siyasal, devrimci ve bilimsel olarak belirlendiğini ve burada öne çıkarılması gerekenin yerleşik olanın büyük oranda sarsılması olduğunu belirtmeliyiz. Toplumsal yaşamdaki büyük değişimlerin estirdiği devrimci rüzgar öylesine güçlüydü ki sanatçıların da sanatın da bu değişimin yanında yeralması kaçınılmazdı.

İlk tiyatro gösterisini büyük oranda Meyerhold'un önderlerinden birisi olduğu konstrüktürizm etkisi altında 1923'te sahneledi. Bu oyunda yapılanlar daha sonra büyük üne kavuşan Brecht'in "yabancılaştırma estetiğinin" nüvelerini taşır. İzleyiciyi rahatsız etme, onu oyunun bir parçası haline getirme, öykünün toplumsal yaşamdaki olayları yeni bir gözle görülmesini sağlayan skeçler.

1920'ler Rusyasında iki temel akımdan sözedilebilir. Birincisi yirminci yüzyılın başından beri belli bir kariyeri gerçekleştiren ve devrimden on yıl sonra doruk noktasına ulaşan Stanislavski, diğeri de yine devrimden önce de belli bir üne sahip Meyerhold'ün yenilikçi kuramı. Eisenstein, Meyerhold'den etkilenmişti. Avant-Garde'ların önderi Meyerhold'ün sahnede yaptığı büyük yenilikler daha sonra Eisenstein'ın "çarpıcı montaj" kuramının temel esin kaynağıdır.

Devrim toplumsal alanda geri dönülemez derecede büyük yenilikler yaratır; bu, insanların -sanatçılar da tabii ki- yaşamına taşıdığı uç konumlara savrulmaktır. Her siyaset, sanatta her akım zamanla törpülenmek üzere kendi uç yorumlarını yaratır. Örnek olarak Kuleşov'un yukarıda belirttiğimiz düşüncesini kanıtlamak üzere bütün parçaları ayrı bir yerde çekilmiş Beyaz Saray'da geçen bir olay çekimi veya değişik kadınların el, ayak ve gözlerini kullanarak bir kadın betimlemesi sayılabilir.

Sanat da bunlardan payını doğal olarak aldı; bugün hem Stanislavski'nin hem de Meyerhold ve izleyicilerinin ürettikleri sanat eserleri bugünün izleyicisine abartılı gelecektir. Ama ilk çıkışlarının büyük yenilikler getirdiği ve daha sonra da durulma dönemine kalıcı kazanımlar ürettiği de bir gerçek. Döneme, tarihsel konjonktürünün bileşenlerinden bakılmasının gerekliliğini - yöntemsel bir uyarı olarak- not edip geçiyoruz.

Eisenstein'ın Ostrovski'nin "Bilge Adam"ını sahneye koyuş biçiminin ardında yatan bütün bu düşsel, şaşırtıcı etkileşimleri Lef manifestosunda aşırı bir uçarılıkla kuramsal bir uyum içerisinde yerleştirmeye çalışmıştır. Kendisine slogan olarak "çarpıcı montaj" terimini seçmiştir. Bütün bunların sanatın gizem ve sırlarına bilimsel bir biçimde yaklaşmak için çırpınan genç bir mühendis tarafından yapıldığını unutmayın. Üzerinde çalışmış olduğu öğretiler ona tek birşey öğretmişti: Her bilimsel araştırmanın bir ölçü olması gerekiyordu ve böylece sanatın yarattığı bir izlenim birimi aramaya koyuldu. Bilimde "iyonlar, elektronlar ve nötronlar" vardı, sanatta da çarpıcılık olsundu. Günlük dil endüstriden, mekanizmanın, boruların, makine parçalarının birleştirilmelerini anlatan bir sözcük ödünç almıştı... Bir bütün halinde birleştirilen izlenim birimlerini yarısı müzikhollerden yarısı endüstriden ödünç alınmış çift sözcükle tek birimde ifade etmeliydi. İşte "çarpıcı montaj" terimi böyle doğmuştu.

Berlin ile Rusya ve Dadaizm ile Konstrüktivizm arasındaki ilişki kuşkusuz o zamanlar yakındı.

Eisenstein dönemin iki büyük psikoloğundan etkilenmişti; Freud ve Pavlov. Freud'dan etkilenmesi oldukça silik kalmıştır. Montaj düşüncesi aklında geliştikçe çarpıclık düşüncesinin yerini gitgide uyarı ya da şok düşüncesi almaya başladı. Bu eğilim iki başka düşünceyle birlikte doğmuştu; ilki izleyiciye en aşırı derecede saldırıda bulunmak, ikincisi siyasi ajitasyon düşüncesiydi.

Eisenstein bir yönetmen olarak sinemayla 26 yaşında tanıştı. 1924 yılında gerçekleştirdiği "Grev" tam bir başyapıt olarak selamlandı. Artık çarpıcı montaj yerine, büyük oranda Pavlov'un etkisindedir. Kurgu belli bir siyasal tavrı yansıtacak biçimde yapılıyordu. Doğrudan bir siyasal tavrın alındığını hiç gizlemeden. 1925'te bir yazısında: Şok bilimi ve bu kavramlar açısından şokların montajı kendi biçimini de beraberinde getirir. İçerik bana göre belirli bir ayrım içinde düzenlenmiş şokları izleyiciyi hedef alarak birbirine ekleme işidir. Bütün bu materyal, arzu edilen tepkiyi doğru bir orantı ile uyandıracak ilkelere göre düzenlenmiş ve ayarlanmış olmalıdır... Film teması, oyuncuların seçimi, zıtlıkların keskinliği, güçlü teatral etkileşimler taşıyan son film "Ekim"dir.

Eisenstein pek çok farklı teoriden oldukça etkilenmiş, bütün bunları bir potada eritemeyip çoğu yerde belirsizleşmiş, giderek eklektik bir teori oluşturmuş, bütün ile parça arasındaki ilişkiyi bir yerden sonra teoriyle değil, pratik olarak aşmaya çalışmıştır.

İki resim-yazı kavramsal yazıyı oluşturuyor. Aynı boyuttaki iki öğe yeni ve yüksek bir boyutun doğmasına yol açıyor.

Eisenstein'a göre çekim bir montaj hücresidir, Pudovkin'in anladığı bir parçaların bir zincir biçiminde bağlanması değil. Eisenstein bağlanma yerine "çatışma" kavramını getirir. Montajın düşünmeye yolaçtığını vurgular. Düşünmenin olay örgüsüyle ilgisi yoktur, görüntülerle düşünme, şeylerin devinimsel kavranmasıdır, devinimselliğin diyalektik tözüyse "çatışma" düşüncesindedir.

Film izlerken seyircinin filmin anlamını çıkarmak için uğraşmasını ister. Film sıkılmaya zaman bırakmıyorsa, izleyiciyi düşünmeye zorluyorsa, izleyici eğlenmeyi düşünmeyecektir. Eisenstein, yeni bir dünya düzenlemesine katılması için izleyicinin duygusal olarak şoke edilmesi ve dürtülmesi, filmi kavramak için kendi istenciyle kendini zorlaması, görünüşlerin içinde olan ama onları aşan içrek anlamı kavraması gereğine inanır.

Eisenstein sinema diliyle anlamın nasıl yaratıldığını araştıran ilk kuramcıdır. Göstergebilim ve betimsel anlambilimden çok önce film söylemine biçim veren kuralları ortaya çıkarmaya çalıştı. Eisenstein'in özellikle sessiz filmlerinde yarattığı dil, çıkarımsal sanatla çıkarımsal olmayan sanatın bir bireşimi, melez bir dildir. Görüntüler çıkarımsal olmayan birimlerdir. İzleyici görüntüde şeyler dünyasının bir benzerini bulur. Eisenstein görüntüleri öylesine dizer ki izleyici anlıksal çağrışımla anlamı çıkarır. Eisenstein'ın montajla yarattığı eğretilemeyi anlar.

Sinema sanatının önemsenmesi gereken bir bölümü olan kurgu seyircinin etkilenmesini sağlayan belli başlı yardımcı unsurlardan biridir. Değişik iki pelikülün bağlantısıyla yepyeni bir biçim, yeni yeni nitelikler elde edilebilir. Yanyana getirilen iki film parçasının birer birer anlattıklarından çok birinin diğerine olan katkısı yani birlikte algılanmasıdır geçerli olan.

Eisenstein'a göre kurgu, sanatın tüm dallarında giderek önem kazanmaktadır. 1938 yılında yayımladığı "Sözcük ve Görüntü" adlı incelemesinde Eisenstein montajın film etkinliğinin herhangi bir öğesi kadar kaçınılmaz bir öğe olduğunu belirttikten sonra, yaptıkları hatanın çekimleri birleştirme olanakları üstünde çok durup, birleştirilen gerecin çözümlenmesine önem vermeyişleri olduğunu kabul etmiştir. Eisenstein gerçeklik-görüntü etkileşiminden görüntü-izleyici etkileşimine geçer gibidir. Moussinac'ın sözleriyle, "...bir Eisenstein filmi bir çığlığa benzer, Pudovkin'in filmiyse bir şarkıyı andırır."

İnsan kavramlarını açık ve canlı görsel görüntüler olarak anlatmaya çalışmalıdır.

Varlık, birbiriyle çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki eylemlerinin sürekli evrimidir.

Çatışma her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin varoluşunda temel ilkedir. Çünkü sanat her zaman bir çatışmadır. Toplumsal görevinden ötürü (çünkü varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. Doğasından ötürü, yöntembiliminden ötürü.)

Kurgu, Sovyet sinemasında, sinemanın siniri olarak oluşturuldu. Kurgunun doğasını belirlemek, sinemanın özgül sorununu çözmektir.

Anlağımızda iz bırakmış olan ilk görüntünün çizgileriyle bunun ardından algıladığımız görüntünün çizgileri arasındaki uyumsuzluk birbiriyle çatışarak devinim duygusuna yol açar. Görüntüler arasındaki uyumsuzluk derecesi, izlenimin yeğinliğinin ve gerçek tartımın gerçek öğesi olan gerilimi belirler.

Çekim hiçbir zaman kurgunun bir öğesi değildir, gözesidir ya da molekülüdür.

Bernaldo Bertolucci Sineması

Numan Baktaş

Son iki yıldır Türkiye'de adından en çok sözedilen yönetmenlerden bir tanesidir Bertolucci. "Ay", "Son İmparator", "Çölde Çay", "Paris'te Son Tango" ile "1900" ardarda gösterime girdiler. Sanat dergilerinde, kadının meta olarak kullanıldığı (gösterildiği) gazete ve dergileri kapsayan bir yelpazeden bu filmlerle ilgili yorumlar, haberler çıktı veya üretildi. Elbette ki, her birisi kendi okur kitlelerine hitap eden yönleri öne çıkardılar. Toplumdaki cinsel açlığı daha fazla arttıran yayın organlarına asıl konu erotizmdir. (Erotizm; Tan, Meydan, Bugün ve Playboy türü gazete ve dergilerin anlayışındaki türdür.) Bunların asıl derdi, Paris'te Son Tango'da Marlon Brando'nun yirmi yaşındaki bir kızı ayakta nasıl becerdiği? Veya Tango'da kıçını göstermesi, Ay'da annesiyle sevişen çocuğun kıyamet alametlerinden bir tanesi olarak gösterilmesi veya Çölde Çay'da Bedevi Reisiyle sevişen Depra Winger'in soğuk mu? Sıcak mı? Bir kadın olduğunun araştırılmasıdır. Kamera arkası haberleri de veriyor bu basın yayın organlarımız. Örneğin, çekim sırasında kimin kiminle gerçekten seviştiği de öğrenilip haber yapılabiliyor. Böylece merakımızı da gidermiş oluyor(!)

Sıradan bir sinema seyircisi, Bertolucci'yi erotik filmler çeken bir yönetmen olarak tanımaktadır. Filmlerindeki sanat estetiği, çağımız insanının bunalımları, siyasal sinemaya büyük katkıları görmezlikten gelinir. Bertolucci ve erotizm yanyana konulup tanıtılıyor. Ve sıradan bir seyirci Paris'te Son Tango'da daha fazla "sahne" göremediği için, filmi yarıda terkediyor. Çünkü aradığını bulamamıştır.

Ne yazık ki, sadece asparagas yayıncılık yapan yayın organları değil, sözde sinema eleştirmenleri veya yazarları da aynı konuyu işliyorlar. Bertolucci ve cinsellik yaygın deyimiyle "erotizm" özdeşleştiriliyor. Acaba durum gerçekten öyle midir? Bertolucci salt erotizmi mi filmlerine konu edinmiştir. Yoksa erotizm filmlerinin bir parçası mıdır? Araştırmak gerekiyor.

Aslında Bertolucci ve filmlerini ele almadan önce onu ortaya çıkaran koşulları kısaca gözden geçirmekte fayda vardır. Böylece bir yönetmen ne kadar yanlış tanıtılabiliyor onu açıkça göstermiş olacağız.

Bir alıntı yapmak gerekiyor:

"Tarihin keskin dönemeçlerinde birden parıldayan ışık, loşluk içindeki tarihsel kişileri, onların kişiliklerinde ise o anın gereksindiği büyük ve güçlü akımları aydınlatır. Sinema da tarihsel anın çok özel koşullarıyla sanat akımının ortaya çıkışı arasındaki o büyüleyici buluşma ve derin nedensellik bağı kendisini belki de hiçbir zaman **Sovyet Devrimi ile devrimci Rus sineması ve savaş ertesi İtalyası ile Yeni - Gerçekçilik (Neo Realisbo)** arasındaki ilişki kadar açık olarak duyurmamıştır." [1]

Bertolucci'yi incelemeden önce, yukarıda Ali Gevgilili'den yaptığım alıntının iyi özümsenmesi gerekir. Savaş sonrası İtalya'da sinemada yeni gerçekçilik akımı tek başına kavram olarak birçok şeyi ifade ediyor. Ama yine de yeni gerçekçiliğin biraz daha açıklanması gerekiyor.

Yeni Gerçekçilik herşeyden önce sıradan insanı, sokaktaki insanı sinema perdesine getirmiştir. İşte Vittorio De Sico ve "Bisiklet Hırsızı". Yalın, çarpıcı ve herşeyiyle sokaktaki sıradan insan. Zaten filmin

kahramanı da sokaktakilerden birisidir. Film bittikten sonra tekrar kendi dünyasına dönüyor.

"İnsanı bireysel değil, toplumsal bir gerçeklik olarak alan yeni gerçekçilik." [2]

Bu tanım çok önemlidir, yeni gerçekçiliğin felsefesini oluşturuyor.

Ve sinema sanatı, Vittoria De Sica, Roberto Rosselini, Visconti, Antonioni ve Fellini'yi bu akım sayesinde tanıdı. Veya yeni gerçekçiliği ve sinemayı bunlar yeniden yarattı demek daha doğru olur.

Bu kısa bakıştan sonra, yeni gerçekçiliğin ne şekilde devam ettiğine bakmak gerekir. Mirasını çeşitli yönetmenler sürdürdü.

"Eski büyük rejisörlerden yeni gerçekçilikten açık bir kopma belirirken, gençlerde bunun sürdürülüşü görülür. Buna ikinci yeni gerçekçilik adı verilebilir, ya da doğru olarak, yeni gerçekçilik mirası..." [3]

Bu sözlerin sahibi deneysel sinema merkezinden Prof. Mario Verdone'dir.

Bu mirasın en büyük sürdürücülerinden birisi de Pier Paolo Pasolini'dir. Posolini çeşitli kuramsal görüşler üretir ve uygulamaya çalışır. Yeni bir "Görsel Dilin" yaratılmasına çalışır. Bertolucci'yi, sinema ortamına çeken Pasolini'dir. Bunun unutulmaması gerekir.

Artık İtalyan sineması bir tür deneysel sinemaya dönüşür. Genç yönetmenler yeni durumlar yaratmaya, kahramanlarını özel birtakım ilişkilerle göstermeye ve en önemlisi de yeni bir görsel dilin oluşturulması için vargüçleriyle çalışırlar.

"Yaşadıkları toplumsal durumdan, ülkelerdeki kırsal-kentsel yaşam biçimleri karmaşasından ve özellikle genç adamların sorunlarından tedirgin olan bu tür yöneticiler arasında, edebiyattan ve sinemadan gelen Bernaldo Bertolucci ile gelen Centro'dan gelen Marco Bellochio deneyci sinemanın en ilginç örneklerini verir." [4]

Bertolucci'yi yaratan koşulları açıkladıktan sonra, biraz da onu anlatmak gerekir. Babası ozan, eleştirmen ve sinema yönetmenidir. Sanat ortamı ile yakından ilgilidir. Entellektüel birikimi fazladır ve bu birikimini oğluna da aktarır. Nitekim Bertolucci daha onbeş yaşındayken şiirlerini yayınlamaya başlar. Onu sinemaya Pasolini'nin yakın ilgisi çekmiştir. Pasolini'ye asistanlık yaparak sinema ortamına girer. Ve arkası gelir...

Herşeyden önce Bertolucci'nin entellektüel birikimini fazla olduğunu belirtmek gerekir. Filmlerine de yansıyor, hem de fazlasıyla. Bu yönünün Türkiye'de gözardı edilmesi üzüntü vericidir. Nedeni üzerinde düşünmek gerekir. Bir dönem İtalya Komünist Partisi'ne üye oldu, yani bir dönem marksist olduğu söylenebilir. Zaten filmlerindeki insan ilişkileri, faşizmin tahlili, sıradan insanın gösterilmesindeki incelik onun marksist yönünü fazlasıyla gösterir. Bu yönünün sanatına yansımasının önemsenmesi gerekir. Entellektüel birikiminin gözardı edilmesi olsa olsa bizim cahil eleştirmen ve entellektüelizm yoksunu sinemacıların işine gelir. Böylece kendi cahillikleri ve sinema konusundaki yoksullukları bir ölçüde hasır altı edilmiş olur. Bana göre Türk Sinemasının en büyük sorunu; sinema sanatı ile uğraşanların (yazar, senarist, eleştirmen, yönetmen vs.) entellektüel bir birikimden yoksun olmalarıdır. Bu zaten yarattıkları filmlerde rahatlıkla görülebilecek bir olgudur.

Uzun aralıklarla film çeken yönetmenler arasına sokabiliriz Bertolucci'yi. Onbir tane uzun metrajlı fim ve birkaç tane belgesel film çekmiştir. Filmlerini iki gruba ayırabiliriz. Birinci gruba; Pasolini'nin bir öyküsünden uyarlanan Korkunç Orakçı ile başlayan ve Ay'a kadar süren bu filmleri sayabiliriz. Korkunç Orakçı'yı, İtalya'da kent soylu bir gencin sınıfına başkaldırışını irdeleyen "Devrimden Önce" takip eder. "Ortak" (1968) Avrupa ve dünyada gençliğin başkaldırışının sürdüğü bir dönemde yine bir gencin toplumsal koşullara olan uyumsuzluğu ele alınmaktadır. Dönemin sorunları ile paralellik gösteren bir filmdir. Bunu "Örümceğin Stratejisi" (1969) filmi takip eder. Kahraman yine bir gençtir ve konu faşizmdir. Gencin babası faşizmin hüküm sürdüğü yıllarda öldürülmüştür, genç babasının ölümünün giz perdesini aralarken faşizmin insanlarda yarattığı tahribatla karşılaşır. Bu yıllar Bertolucci'nin en üretken yıllarıdır. Bu yıllar aynı zamanda onun İtalyan Komünist Partisi ile 'flört' yıllarıdır. 1970 yıllarında "Konformist"i çeviren Bertolucci tekrar faşizme eğiliyor. Bütün filmlerindeki gibi kahraman, bir gençtir. Genç, toplumun çarpıklıklarından kurtuluşu ararken faşizme yöneliyor. Eski pro-

fesörünün öldürülmesi isteniyor ondan. Karşılığında ise iyi bir yaşam vaadediliyor. Olayların gelişimi bu tema üzerinde kuruludur, "Konformist"te. Yıl 1972, ve Paris'te Son Tango. Çağımız insanının bunalımı ve tükenişi üzerine bir başyapıt meydana getiriyor Bertolucci. Sırayı "1900" takip ediyor. "1900"de anlatılan bir destandır. Siyasal sinemanın en güzel bir örneğidir bu film.

Bu filmlerde, faşizme, toprak ağalarına, kentsoylulara karşı çok büyük bir savaşımın sanatsal yansımasını görmekteyiz. Hem de sinema diline yenilikler getiren yeni bir "görsel dilin" yaratılmasına katkıda bulunan, "şiirle sinemayı" kaynaştıran sinemanın bir şiirsel anlatımı sözkonusudur. Görkemli bir sinemanın sayısız örneklerini özellikle 1900'de görmekteyiz. Yine çağımız insanının, özellikle Avrupalı insanın bunalımları, sınıfsal çelişkileri veya sınıflar arası gidip-gelmelerin yarattığı çelişkiler, cinsel doyumsuzluklar ve tabii ki, tükeniş sık sık Bertolucci'nin değindiği hem de acımasızca değindiği sorunlardır. Bunları sinemanın bütün olanaklarını kullanarak çarpıcı bir biçimde veriyor.

Tekrar edelim. Bu yıllar Bertolucci'nin siyasal eylemlilikler içerisinde bulunduğu yıllardır.

Bertolucci Paris'te Son Tango ile Vatikan ile İtalya Hükümeti tarafından afaroz edilir. Film yasaklanır, yakılır. Siyasal hakları gaspedilir. Ve dünya sinema tarihinde görülmemiş bir skandal olur Pariste Son Tango. Dünyada Üzerinde en çok konuşulan, yazılan ve tartışılan film ünvanını alır. Dolayısıyla Bertolucci de yönetmen olarak bunlardan üzerine düşeni alır.

Paris'te Son Tango erotik ve pornografik bir film değildir. Yani herkesin öne sürdüğü gibi sadece erotik bir film değildir. Kuşkusuz sinema tarihine geçmiş erotik sahneleri var filmin. En başta Marlon Brando'nun Maria Schncider ile boş apartman dairesindeki ayakta sevişme sahnesidir. İkinci bir sahne sayacaksak, yine Marlon Brando'nun Maria Schncider'in kıçına tereyağı sürdüğü ve ters ilişkide bulunurken "kutsal aile"yi yerin dibine batırdığı sahnedir. Bunlar daha önce sinemada daha önce sinemada yapılmamış çıkışlardır. Ama bunlar Paris'te Son Tango'nun erotik veya pornografik bir film olduğunu göstermez.

Bertolucci film için koparılan gürültüleri "Ben erotik değil, erotizmi de anlatan bir film yapmak istedim." yanıtını vermektedir. Doğrudur. Asıl anlatmak istediği Avrupa'da burjuva sınıfının tükenişidir, bunalımıdır, bitmişliğidir ve bütün bunlara eklenecek olan cinsel sapmalardır. Veya toplumdan kaçarken aradığını cinsellik ve sekste bulmaya çalışmalarıdır. Sonuç; ölümdür....

Paris'te Son Tango ile toplumdan kaçmanın mümkün olup olmadığını, salt seks ve cinsellikle yaşamanın mümkün olup olmadığı irdeleniyor. Zaten bunu en güzel Paul (Marlon Brando) dile getirmektedir.

"Çünkü burada isimler bize gerekli değil. Bildiğimiz herşeyi unutacağız. Tanıdığımız kişileri, işimizi, gücümüzü, yaşadığımız yeri, hepsini... Evet, hepsini unutacağız." [5]

Buna Jeanne'nin (Maria Schncider) cevabı filmin finalindeki sözleridir:

"Kim olduğunu bilmiyorum... Peşime düştü, bana saldırdı.... Kim olduğunu bilmiyorum... Hiçbir şey bilmiyorum.... Belki de deliydi... Bana tecavüz etmeye kalktı. Deliydi... İsmini bile bilmiyorum..." [6]

Paris'te Son Tango'nun başlangıcı ile bitişi kahramanlarının ağzından en güzel ifadesini bulmaktadır. Buna fazla birşey eklemeye gerek yok. Bertolucci başlangıçtaki savın sonunun ölüm olduğunu zaten engelleyemiyor.

Filmde üzerinde durulması gereken noktalar; Çağımız insanının bunalımı, kutsal ailenin yerin dibine batırılması, dine karşı tavır, insanlar arasındaki iletişimsizliğin korkunçluğu, toplumsal koşullardan ayrı sadece seks veya cinsellikle yaşamanın imkansızlığı ve bir de erotik sahnelerdir. Ama film bütün dünyada ve Türkiye'de sadece erotik yönü ile tartışıldı. Bunun bilinçli olarak yapıldığı kesindir. Özellikle Türkiye'de...

Aşağıdaki alıntıya önem vermek gerekiyor:

"Açık film kategorilerine de girmeyen ve sinemanın önemli filmleri arasında yeralan ilk yapıtlardan biri 'Paris'te Son Tango'dur. Ama 'Paris'te Son Tango'daki ve ondan sonra çevrilen ve "Önemli Yapıtlar" kategorisine giren diğer filmlerdeki aşırı cinsellik taşıyan sahnelerin hepsini "pornografik" olarak nitelemek gerekir mi? Kısacası, "pornografik sahneleri" tümü pornografik olmayan filmlerin içine yerleştirerek, öykünün ana temasını anlatmak için kullanan filmlere yolu, "Paris'te Son Tango" aştı. Bir başka anlatımla bu tür filmlerin sanatsal değeri de var, "pornografik sahneleri" de... Artık sanatla sömürü birleşmiş oluyordu sinemada. Şimdi dünya sinemasında "pornografik", sahnelere de yer veren ama sanatsal değeri de yadsınamayacak pek çok film var." [7]

Mahmut Tali Öngören Paris'te Son Tango'nun böyle kötü bir örnek oluşturduğunu söylüyor. Ve sanat filmlerinde yeralan onun deyimiyle "pornografik" ve sömürüyü amaçlayan sahnelerin meşruiyetini hazırlayan filmin Paris'te Son Tango olduğunu iddia ediyor. Filmin erotik yanı ön plana alındığı için dolayısıyla bu tür sonuçlar da çıkartılabiliyor. Bertolucci böyle bir başyapıtta, erotik sahnelerle bazı şeyleri anlatmışsa ve sinemaya bir yenilik getirmişse ve ondan sonrakiler bunu bir sömürü olayına dönüştürmüşlerse onun ne suçu var. Bu Paris'te Son Tango'yu değersizleştiriyor mu?..

Bertolucci'nin en büyük projesi "1900" ise bir destandır. İtalya'da 1900 yılında doğan bir toprak ağasının torunu ile diğeri yoksul bir köylünün torunu (kızının gayri meşru çocuğu) olan iki erkeğin gelişiminde ve arkadaşlıklarında, bütün bir toplumun, yarım yüzyılı aşkın bir tarihi anlatılıyor. Her yönüyle, en ufak ayrıntısına değin. İtalya'da ismi "yirminci yüzyıl" olan film Türkiye'de 1900 adıyla gösterime giriyor. Adı üstünde içinde bulunduğumuz yüzyılı anlatan bir destandır. Sinema tarihin en uzun filmlerinden birisidir. İki bölüm halinde piyasaya sürüldü. 1900'ü anlatmak, hele hele izlemeyenlere filmi tanıtmak veya eleştirisini yapmak mümkün değildir. Ya da denemek isterseniz, bir kitap yazmayı göze almalısınız. Sosyalist dünya görüşünün sinemadaki en güzel yansımasıdır 1900. Bertolucci yirminci yüzyılda romanda yaratılamayan yeniliği veya üretilemeyen romanın filmini yapmıştır. Buna sinema sanatı ile katkıda bulunmuştur. Kuşkusuz bu filmdeki görkemin sanatsal estetiğin, olayların kurgusunun mekanın, her sınıftan insanların kameraya yansıtılışı, Bertolucci'yi büyük bir sinema ustası olarak göstermemize neden olmaktadır. Sonraki geriliyeşine üzülmemek elde değildir.

Dünyada ve Türkiye'de 1900'ün üzerinde fazla durulmadı. Uzunluğu bahane edildi. ABD'de film lanetlendi. Bunun üzerinde durmak gerekir. Çünkü film ABD sermayesi ile çekildi.

Buraya kadar anlatılanlar, Bertolucci sinemasının birinci bölümünü oluşturuyor. Bundan sonra ikinci bölüm ve gerileme başlıyor.

Ay (1979) ile Bertolucci, çağdaş bir Oidipus trajedisi temasını işlemektedir. Oğlunu uyuşturucudan kurtarmak isteyen anne, gerekirse oğlu ile sevişebilmektedir. İlk önce oğlunu uyuşturucudan kurtarma ile başlayan sevişmeler, sonraları annenin de oğlunu istemesi ile doruk noktasına varmaktadır. Bu filmle Bertolucci tekrar ahlaksızlık ve aşırı erotizm suçlamaları ile karşı karşıya gelmiştir. Bana sorarsanız Gabriel Garcia Marquez'in "Yüzyıllık Yalnızlık" romanında bu tür çarpık cinsel ilişkiler daha fazladır. Annesi ile sevişen çocuktan daha çok üzerinde durulması gerekir. Romandaki anlatımı olayların kurgusuna veya ahlaksızlık barındırdığına katıldığından değil... Ay'ın bu ilişkiden dolayı mahkum edilmesinden dolayı itiraz ettiğimden dolayı Marquez'in kitabını örnek gösteririm. Bertolucci'ye yapılan haksızlığa dikkati çekiyorum.

Ay'ı "Gülünç Bir Adamın Trajedisi" takip eder. Bertolucci de tekrar siyasal sinemaya dönüş belirtileri görülür. Ama geçmiş filmlerine göre çok yetersiz ve birçok şey net değildir. Oğlu kaçırılan bir sanayicinin öyküsü anlatılıyor. Çağımızın bir diğer "sorunu" olan "terör" odak noktasıdır bu sefer.

Uzun bir suskunluk döneminden sonra "Son İmparator" filmini çeker. Görsel sinemanın en güzel örnekleri verilir. Üzerinde uzun uzadıya durulması gerekir. Son, Çin imparatorunun hazin öyküsü anlatılıyor. Bütün bir Çin'in son yüzyıldaki toplumsal panaroması çiziliyor. "Yasak Kent"in bir kısmı çekilen ve ilk yasağı delen film ünvanını alan Son İmparator o yılın önemli Oscar ödüllerini alır.

Ve en son filmi "Çölde Çay". Batı'nın uygarlığından sıkılan veya kaçan üç Amerikalı'nın kuzey Afrika çöllerindeki maceraları anlatılıyor. Olaylar ikinci dünya savaşından sonra geçiyor. Bertolucci tekrar Paris'te Son Tango da yaptığı gibi bunalım halindeki Batı insanının çıkmazını konu ediyor. Bu sefer kahramanlar üç ve mekan çöldür. Görkemli çöl manzaraları ve çöl insanlarının tipolojileri filme değişiklik katmaktadır.

İkinci bölüme giren filmlerde Bertolucci sinema sanatını yine zorlamaktadır. Görkemli ve şiirsel bir sinema dili vardır. Ama gerileme gözden kaçmıyor. Ticari sinemaya doğru bir yönelme var Bertolucci'de.

Bertolucci'yi değişik yönleriyle incelemekte fayda var.

BERTOLUCCİ VE FAŞİZM

Faşizm ilk dönem filmlerinin ana konusunu oluşturmaktadır. Örümceğin Stratejisi, Konformist, ve 1900'de faşizmi çeşitli yönleriyle incelemektedir. Sosyalist bir bakış açısı vardır. Özellikle 1900'deki faşizmi anlatan sahneler, unutulmayacaktır. İtalya'da "Kara Gömlekliler"in ortaya çıkışı, güçlenmeleri ve yokoluşları destanın en güzel kısımlarını oluşturuyor. Konformist'te eski profesörünü öldürmesi istenen gencin dramı, arayışının sonucunun faşizm olması ve İtalya'nın faşizme yönelişi, Örümceğin Stratejisi'nde babasının ölümünü araştıran gencin faşizmi tanıması ustalıkla verilmiştir.

Sonraki filmlerinde Bertolucci faşizmle pek ilgilenmiyor.

BERTOLUCCİ ve EDEBİYAT

Pasolini'nin edebiyattan gelen eğilimi, şiirle sinemayı bütünleştirme çabaları Bertolucci'de de var. Edebiyat-sinema ilişkisini seven yönetmenlerdendir. İlk filmi "Korkunç Orakçı" Pasolini'nin bir öyküsünden uyarlanmıştır. Sonraki filmleri çağdaş yazarların yapıtlarının sinemaya aktarılmasıdır. "Örümceğin Stratejisi" Lorge Luis Borquis'in yapıtıdır. "Konformist" Alberto Moravia'nın romanıdır. "Ay" çağdaş bir Oidipus uyarlamasıdır. "Son İmparator" Pu Yi'nin anılarından derlenmiştir. Çölde Çay ise Fas'ta yaşayan Paul Bovules'in kitabıdır. Görüldüğü gibi filmlerinin hemen hemen yarısından çoğu edebiyat uyarlamalarıdır.

BERTOLUCCİ VE GEÇMİŞ

Yönetmenin asıl takıntısı geçmiştir. Filmlerinin büyük çoğunluğu ile geçmişi araştırmaktadır. "Devrimden Önce" ile başlayan geçmişi sorgulama "Örümceğin Stratejisi" ve "Konformist" ile devam eder. "1900" ve "Son İmparator" biri İtalya'nın son yarım yüzyılını, diğeri ise Çin'in son yarı yüzyılını perdeye aktaran filmlerdir. Hem de bütün ayrıntılarıyla. En son filmi "Çölde Çay" geçmişe bir dönüştür. Zaten geçmişe yönelik bu hevesini Bertolucci teorileştirmeden edemiyor.

"Alberto Moravia'nın çok güzel bir cümlesi vardır: ' Ben bir gelecek yaratığıyım, öylesine karşıyım ki geçmişe araba kullandığım zaman bile geriye gidemem'... Benim içinse tam tersidir, bunun... Gelecek beni ilgilendirmiyor, ilgilendirmedi. Yeni çekeceğim filmde, bir tür bilim-kurgu görüşü var. Ama bu gelecek değil, geçmiş üstüne bilim-kurgu... Lenin bile, geçmişe karşı tam olumsuz bir tutuma sahip olsaydı, Leningrad Müzesi'ndeki bütün sanat eserlerini yokettirirdi. Bu önemli bir nokta... Aşırı solcuların, kültürün ölü veya kapitalizme satılmış olduğuna dair o alışılmış ve saçma düşüncesine karşı bir şey. Her gün Ermitage müzesine giden onbinlerce proleter vardır. " [8]

BERTOLUCCİ ve EROTİZM

Hemen hemen bütün filmlerinde erotizme şöyle veya böyle yer verir. Öyküsünü anlatırken, erotik sahnelere başvurmaktan çekinmez. Başta belirttiğimiz gibi bu onun erotik filmler çeken bir yönetmen olduğunu göstermez. Ama şimdi bile, sinemada erotizm denince akla ilk gelen isimlerden biris Paris'te Son Tango ve Bertolucci'dir. Sonraki filmlerinde de mesela 1900'de bir çok erotik sahne vardır. Kuşkusuz erotizmi sinemada göstermekte bir ustadır Bertolucci. Ama bu onun sadece estetik bir yönü olarak görülmelidir. Diğer yönlerinin önünde bir yer teşkil etmiyor.

BERTOLUCCİ ve PSİKOLOJİ

Filmlerinin kahramanlarının psikolojik yapılarıyla çok fazla ilgilenir. Bütün filmlerinde psikolojik öğelere bir ağırlık verir. Bu öğeleri en çok kullandığı filmlerinde "Ay" için : "Bana göre La Luna psikolojik değil, psikanalitik bir film" derken, işin diğer bir yönüne değiniyor. [9]

BERTOLUCCİ ve STARLAR

Sanırım filmlerinin bu kadar büyük ses getirmelerinin en önemli nedenlerinden birisi de, zaten birçok filminin ticari şansının daha çekilirken fazla olmasıdır. Çünkü Bertolucci genellikle en büyük "Star"larla çalışmıştır. Bazılarını saymakta fayda var: Marlon Brando, Robert De Niro, Gerard Depardieu, Donald Sutherland, Burt Lancaster, Depra Winger, John Malkovich vs.. Ayrıca filmlerinin çok büyük bütçeli yapımlar olduğunu unutmamak gerekir.

Bertolucci'nin Türkiye'de yanlış değerlendirilmesinin özetini yapacaksak:

1. Bertolucci'nin Yeni-Gerçekçilik mirası ve deneysel sinemadan gelen yönü bilinmemektedir.
2. Entellektüel birikimi gözardı edilmektedir.
3. İlk dönem filmlerini çekerken, İtalya Komünist Partisi'ne üyeliği ve marksist yönü üzerinde durulmuyor.
4. Siyasal sinemaya katkıları ve 1900 özellikle görmezlikten geliniyor.
5. Sinema edebiyat ilişkisi pek bilinmiyor.

Gelelim Türkiye'ye...

Son yıllarda sinemalarda ardarda, sözde erotik filmler (Vahşi Orkide'ler, Malu'lar, 11 Gün 11 Gece'ler, vs.. ler.) gösterime girmektedir. Sinema yazarlarından tutun da, magazin gazetelerine değin bu filmlerin propagandası yapılmaktadır. Türkiye'de en çok iş yapan filmler dolayısıyla bunlar, ucuz Amerikan komedileri ve bilim-kurgu diyemeyeceğimiz filmlerden oluşmaktadır. Geçen sene en çok gösterimde kalan filmin "11 Gün 11 Gece" olduğunu söylemekte fayda var. Tabii ki bu filmlerin erotizmle, sinema sanatıyla uzaktan yakından ilgilerinin olmadığını söylememe gerek yok. İsterseniz "11 Gün 11 Gece"yi seyredin kararı siz verin. Şu anda büyük bir özlemle beklenen "Temel İçgüdü" filmi gibi... Bu filmlerin en belirgin yanı sadece "star"larının bu işi götürmeleridir. Çoğu zaman yönetmen tanınmaz bile. Güzel bir hatun, yakışıklı bir jön her zaman bulunur. İkisini de soydun, yatağa attın mı işte erotik bir film. Hele hele starlar biraz ünlü ise gelsin paralar!..

Konumuzu ilgilendiren yanı, Bertolucci'nin son filmlerinden "Ay", "Çölde Çay" ve tabii ki "Paris'te Son Tango"nun da Türkiye'de bu kategoriler içerisine sokulması, tanıtılması... Buna herkesin topyekün katılması... Bertolucci'nin son filmlerinde, geçmişe oranla bir gerileme olduğu kesindir. Ama günümüzde çevrilen en güzel filmler oldukları da bir gerçektir. Bu filmlerin erotik ve seks filmleri olarak tanıtılması büyük bir aldatmacadır. Bertolucci'yi tanımamaktır!..

Bunun bir ayağını da devlet oluşturmaktadır. Son yıllarda, eskiden sansürün hışmına uğrayan, özellikle erotizme de yer veren sanat filmleri "kesintisiz" oynama haklarını elde etmektedirler. Acaba diyorum, devletin ve özel savaş rejiminin bir bildiği mi var. Sinema yazarlarımız, bizim bilmediğimiz bu bilgileri biliyorlar mı? Bizi bazı yönlere çekiyorlar. Eğer durum o dereceye varmışsa, ki varmıştır, "Paris'te Son Tango"nun ve benzer sanat filmlerinin şu sıralarda gösterime girmesine üzülmek gerekiyor. "Kesintisiz Gösterim"in çekiciliğinin altında pis işler dönüyor demek ki... Kuşkulu olmak gerekiyor.

"Eylülist darbe, tekelli düzeni yerleştirmek ise, öyle olduğunu düşünüyorum, Eylülizm devam ediyor; şimdi şiddetin farklılaştırılması, uygun sözlerle şiddetin diskiriminasyonu dönemini işliyor. Solun bir bölümünü, Metin Çulhaoğlu'nun beni bir türlü ısındıramadığı seçimiyle, "gelenekçi" solu, şiddet alanının dışına çıkartıyor; bunlar, Beyoğlu sinemalarındaki vizyon ya da ciltli Amerikan kitapları oluyorlar. Bunun dışında devrimci çizgiyi sürdürenlere, devrimci Kürtlere, devrimci baskıcılara, kurtuluşçulara uygulanan şiddette bir azaltma değil arttırma görülüyor." [10]

Yalçın Küçük'ün tespitine katılmakla beraber bunu sanat ortamına da uyarlayabiliriz. Yani şiddetin farklılılaşmasını... O da nereden mi çıktı?

Nazım Hikmet, Yılmaz Güney serbest artık, Deniz Gezmiş'e haksızlık yapıldı. "Nazım Hikmet Vakfı", "Yılmaz Güney Vakfı", ve "68'liler Vakfı" kuruldu.

(İsmail Beşikçi, tekrar tutuklandı, Yalçın Küçük DGM'de.)

"Sevdalı Bulut", "Yolcu", "Salpa", "Kuvayı Milliye Destanı", sahnelerde. "Sürü", "Arkadaş", "Umut" sinemalarda, Deniz Gezmiş belgeseli SHOW T.V.'de.

(Ortaköy Kültür Merkezi kapatıldı, Ayşe Gülen adlı tiyatro oyuncusu öldürüldü. Kürt enstitüsü tabelası indirildi, Grup Yorum mahkemede, Bilgesu Erenus'un oyunları oynatılmıyor.)

Ve nihayet...

Sinemada sansür kaldırılıyor. Filmler "kesintisiz" gösteriliyor. "Et", "Sevgili", "Bağla Beni", "Anahtar", "Ay", "Vahşi Orkide 1-2", "Çölde Çay", "Henry ve June" kesintisiz gösterimde!..

(Ölüm Mangaları, Kontr-gerilla, Cezaevi, katliam, infaz, ölüm, kan, gözaltı, işkence, faili meçhul cinayet, içsavaş, özel tim, olağanüstü hal vs...)

Bitirelim!..

"Paris'te Son Tango"nun "kesintisiz gösterimi" sürüyor.

(Şırnak'ta katliam tangoları sürüyor.)

DİPNOTLAR

1. Ali Gevgilili, Çağını Sorgulayan Sinema sf 231.
2. Agy. sf 233
3. Agy. sf 234
4. Agy. sf 242
5. Paris'te Son Tango, Çev. Zeynep Oral, sf. 31
6. Agy. sf. 160
7. Mahmut Tali Öngören, Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü, sf. 40
8. Yedinci Sanat Sinema dergisi sayı 8, yıl 1973, sf 23
9. Beyazperde Sinema Dergisi sayı 2, yıl 1989, sf 44
10. Yalçın Küçük, Emperyalist Türkiye, sf.34.

BİLİM KURGU ve EMPERYALİST KÜLTÜR YA DA ISAAC ASİMOV

Mustafa Yelkenli

Anamalcı düzenin sürekliliği varsayılırsa eğer, gelecekteki düzen, tarihin diyalektiğine ve gelişim sürecine ne denli uygun olur? Eğer bugünün varolan ve özellikle Amerikan toplum yapısı eksen olarak alınırsa, ekonomik, siyasi ve toplumsal yapının kalıcılığı her türlü gelişimin üstünde varsayılırsa, gelecekteki ütopik toplum yapısının kıymet-i harbiyesi ne yazar? Eğer tüm bunlara, bilim kurgu ciddi bir yazın türü olarak değerlendirilirse, sağlıklı bir yanıt vermeden önce bilimsellikle harmanlaştırılmış bir anlatı olarak görülmeli. Yoksa yukarda değindiğimiz gibi, günümüze kadar ki tarihsel gelişim seyrinden statik bir evreye geçiş olur ki, bilim-kurguya ne gerek var diye sorulur. İşte şimdi Asimov'a ne gerek var diye sormak bizim hakkımız. Geleceğin dünyasında ve galaksilerde evrim ve devrim hep bugünkü toplum yapısının aynısı olacaksa, Asimov'un anlatı izleğinin insanı heyecanlandırmaması doğal.

Asimov'u irdelemeden önce, soluk soluğa yazdığı bilim kurgunun tanımını yapmak gerek. Bilimin temel ilkelerinden şaşmayarak ya da bilime aykırı olmamak koşuluyla gelecekteki olası olayların her türlü yazınsal kaygı gözetilerek anlatıldığı bir yazın türü diyebiliriz kısaca. Bir ayağı bilimde, diğeri gelecekte olan. Ya da biraz daha algı sınırını zorlayan bir tanımla şöyle de diyebiliriz: "Bilinmeyenin korkunçluğuyla, fantezi ve serüvenle tıka basa dolu, zaman ile uzanın birbirine karıştığı bir teknolojik harikalar ülkesine kucak açan çağdaş masallardır. Çağın bilişsel düzeyinden ileride, teknolojik değişmeleri kavradığı gibi/kadar, toplumsal dönüşümleri de yakalayabilen, insana ve dünyaya ilişkin alışıldık algı sınırlarını zorlayan ürünler"(1) Toplumsal dönüşümleri yakalayabilen, belli bir düzeyi tutturan bilim-kurgu kitaplarının dışında, emperyalist kültürün etkisi altında yazılan bilim-kurgu kitapları medyanın etkisiyle best-seller olarak okura sunulduğunda olağan tanım ne yazık ki, dejenerasyona uğrayarak masalımsı oluveriyor bir çırpıda. Yine de insan öğesini ve toplumun gelişim seyrini içeren yapıtların aradan sıyrılıp okura ulaşması engellenemiyor. Ama Asimov'da görülen kurgu ve ütopik yapı, çok iyi bildiği Roma İmparatorluğunun, bilim kurgunun vazgeçilmez unsurlarını kullanarak gelecekteki uygulanımıdır sadece. Uzay araçları, robotlar, gelişmiş bilgisayarlar, ışın silahları ve imparatorluk, hanedan. Kapitalizmin kitlelere şırınga etmeye çalıştığı, bu düzenin değişmezliğinin sanki Asimov gönüllü savunuculuğunu üstlenmiş. Emperyalist kültürün ve tekelci düzenin doğası gereği insanın kendine ve içinde bulunduğu toplumu yabancılaşması sonucu yalnızlık ve bunalımın izdüşümü değil de "böyle gelmiş değişmez" anlayışı egemen kitaplarında.

Asimov'un bilim-kurgu kitaplarında üç ayrı versiyon görmek olası. Bunlardan en önemlisi robotlarla ilgili romanları. Bilim-kurguya son derece katkısı olan bu versiyonda robotlara yönelik, temel dayanağı ve özü olan üç robot yasası. En gerçekçi ve gelişime uygun gelecekteki toplum yapısının önemli yönünü oluşturan ayak. Bu üç önemli kural öyle sanılır ki, gelecekte, gerçek yaşamda da robot bilimine vazgeçilmez ilkeler olarak alınır.

"1. Kural: Bir robot, insan yaşantısına asla kast edemeyeceği gibi, etkisiz kalmak yoluyla bile olsa, bir insanı, karşı karşıya kaldığı tehlikeyle yapayalnız bırakamaz.

2. Kural: Bir robot, birinci kuralla çelişkili olmaması koşuluyla, verilen bütün emirleri yerine getirmekle yükümlüdür.

3. Kural: Bir robot, kendi öz varlığını korumak için, birinci ve ikinci kuralla çelişkili olmayan her türlü yola başvurabilir.

Robot Bilim Kılavuzu, 58. baskı MS 2058"(2)

İkinci versiyon yeryüzünde, ancak gelecekte olan olası öyküler. Ne var ki, Kan Damarlarında Yolculuk (Fantastic Voyage) ve Hedef Beyin (Destination Brain) adıyla çevrilen romanlarındaki bilime aykırılık gözardı edilemez. Çünkü öyküye egemen olan ana tema küçültülmüş deniz altının insan damarlarına gönderilmesinde, küçültülen aracın ağırlığının yok edilmediğidir. Tonlarca ağırlığı olan bu aracın öylece insanın bedeninde kalmasının bilim dışılığı ortada. Asimov gibi bilimsel kariyerini her fırsatta öne çıkaran, ancak yazarlığını pek önemsemeyen birinin bu tür bilim dışılığı fırsatçı bir tavırla kullanmasını bir tarafa not etmeli. Çünkü bilim dışılığın egemen olduğu bir yapıt sadece fantastik bir kitap olur, bilim kurgu değil. Asimov'un bilim-kurgu adıyla bilime aykırılığı ve kitaplarında soğuk savaşın iğrenç politikasını yansıtmasını unutmamak gerek. Yine cisimlerin ışık hızını aşamamaları kuralını bir tarafa iterek "hiper sıçrama" gibi ışık hızını da aşan, üstelik zamandan da tasarruf eden bir teoriyi çok rahat kullanması, yazar kişiliğinin bilimsel kariyerinden öne çıktığının bir göstergesi. Aşırı bir bilimsel kaygı taşımadığı ortada.

Üçüncü versiyon olarak İmparatorluk (Foundation) serisi. Her ne kadar Vakıf olarak adlandırılıyorsa da anlatılan uzay imparatorluğudur bir çok galaksiyi içeren. Üstünde durulması gereken bu seride Asimov'un toplumsal bağlamda mevcut olan düzenin, özellikle Amerika toplum yapısı ve tekelci düzene, Ray Bradbury gibi, faşist Mc Carthy'in hışmına uğramamak için bir sığınak olarak gördükleri bilim kurgu şemsiyesi altına girip kapitalist tüketim toplumunu ve emperyalist yapısının acımasızlığını sergilemesini, Jack London, Pierre Boulle gibi yazarların gelecekte nasıl devrimci yapıyı oluşturduklarını veya hayvanlaşan egemen güçlerin insanlık dışı vahşetlerini betimledikleri, Burton Wohl'un Tehlike Geliyor, Raymond Hawkey'in Joker Oyuna Girince, Ilya Ehrenburg'un Tröst, W. Tevis'in Dünyaya Düşen Adam, Antony Borgess'in Otomatik Portakal, Kurt Vonnegut Jr'ın kitaplarının tümü, Orvell'in 1984, Yevgeni Zamyatin'in Biz, John Wyndham'ın Krizalit'inde görüldüğü biçimde düzeyini düşürmeden eleştirel anlatımı öne çıkarmalarının tersine hiçbir eleştiri yöneltmeyerek, emperyalist sistem eksen alınıp toplumsal gelişim ve değişimin önemsenmeyerek, yok varsayılarak anlatıldığıdır. Sanki bin yıl sonra yine insanlar geçmişin karanlığındaymışcasına sömürü ve talan düzenini yaşamaya devam ediyorlar.

Ütopya "düşte ve düşüncede kurulmuş eşitlikçi, doğru, mutlu ve güzel toplum düzeni" diye tanımlanıyor.(3) Ancak Asimov'un Vakıf (Foundation) serisi tüm gerici öğeleri içinde taşıyarak, bu tanıma aykırı düşmekte. Bu tanımın dışında olduğu halde, baskıcı bir toplum düzenini de alışılagelen kalıpların sınırlarını da zorlamamakta, sadece emperyalizmin gelecekte de süreceğini ve bunun çok olağan olduğunu anlatmasıyla ütopya dışıdır. Bu çarpık ve gerici anlayışın nedenini seçeneksiz oluşunda değil de, toplumun statik oluşu yanılgısına bağlamak gerek. Asimov'da zihinde varolan koşullanış ahlaki kaygıdan etkilenmeden emperyalizmin gelecekte de tüm insanlığa egemen olacağı ve mücadelenin kendi aralarında, kendi iç çelişkilerini gidermek olacağı, diğer uzay halklarının varlığının bile söz konusu edilmediğidir. Daha iyiye varmada geniş halk kitlelerinin mücadele içinde olmamaları, buna karşın erki elinde bulunduran güçlerin kendi aralarındaki savaşımın yansısını uzaktan izlemeleri, diyalektiğin varlığından habersiz veya yok sayan Asimov'a özgü olduğu söylenebilir. Doğaldır ki, bu varsayılan düzende insan kendine, toplumuna, doğaya ve kültürüne yabancılaşmıştır. Bu tür anlayışın geleceği en son nokta budur. Oysa gelecek, bilimsel gelişmeler dayanağında, toplumun kendi iç dinamikleri gözönüne alındığında, insanlığın varacağı en son noktanın Asimov'daki öngörülenden çok daha farklı olacağı açıktır. Sömürüsüz, eşitlikçi, özgür bir toplumu insanlığın gerçekleştireceğidir. Asimov'un ters ütopik, emperyalist galaksi imparatorluğuna karşın bilim-kurgu içerik olarak evrenseldir. Bu evrensellik çerçevesi içinde, barış, özgürlük ve sömürüsüzlük kavramları içiçedir.

"Hiç bir zaman şiirsel, edebi metinler yazma isteği duymadım, böyle birşeyi yapamazdım, bu nedenle hiç denemedim bile. Ben Hemingway gibi ya da John Updike gibi yazamayacağımı biliyorum, bu nedenle de yazmaya çalışmadım. Ben tam olarak ne yapabileceğimi çok iyi biliyorum ve onu yapıyorum. Felsefe ya da edebiyatla uğraşmıyorum. Sadece hikaye anlatıyorum." (4)

Görüldüğü gibi Asimov her türlü kaygıdan uzak, sadece hikaye(!) anlattığını kendisi açıklıyor; ancak Asimov'da bilim-kurgu anlayışı ve gelecekte olası düzen siyasi kültür açısından ne gibi bir kurgusal olanak sağladığı üzerinde durmadan önce, Amerikan kültürünün, yani emperyalist kültürün insanı güdükleştirdiğini görmeden geçmek "bilinç çarpıtma aygıtlarının" gündelik yaşamın getirdiği reel bilinci ne denli sınırlayabildiğini saptamak gerekir. "Yazınsal türlerin gelişimi açısından bakıldığında, en önemli özellikleri kurgusal (fictional) oluşu sayesinde amprisistik algılama biçimini aşmaya yönelik bir yapı taşımak ve bunun yanısıra bilişsel oluş niteliği sayesinde de insanın dış dünyasının gerçekliğini idrake (cognition) yönelik bir semantik yapıya dayanmak olan bilim-kurgu türü bile, bu dönüşle birlikte, varolan dünyanın amprisistik algılanma biçimini mutlaklaştırmayı kendisine görev edinmek durumunda kalmış gibidir." (5)

Bilim-kurguda varolan dünyanın alışılagelmiş yapısına karşın gelecekteki olası dünyalara karşı bir kuşku geliştirmek için doğal algılanımın dışına çıkılır. Ancak bu mitlerdeki ve masalların çatısını oluşturan metafiziksel öğelerle bezenilmesi eleştirel ve yaratıcı olmaktan uzaklaştırır. Asimov'un kitaplarında egemen olan bu tavrı buraya almamızdaki amaç, bilim kurgudaki gelecek ile ilgili dünyanın evrimsel ve devrimsel sürecin, gelecekteki görkemli düzenin aksine okurun kafasında, özellikle medyanın etkisiyle uyuşturulmuş Amerika insanının beynine "gelecekte yeni bir şey yok" yerleştirmektir. tüm kitaplarında olmasa bile, özellikle Vakıf (Foundation) da büyük ölçüde kapitalizmin doğasına uygun yabancılaştırıcı ve düzeysizliğe etkilidir.

Genelde bilim kurguya eleştirel bakış geliştirirken geçerli olan iki değişik tarza göz atmak gerek. Extrapolative bilim-kurgu daha ziyade bilinen öğelerden yola çıkarak geleceğin nasıl olacağını belirler. Analojik bilim-kurgu ise dünyanın geçmişteki durumu ile şimdiki durumu arasında analojiler yaparak ve bunları geleceğe doğru uzatarak kestirmelerde bulunur. Analojik bilim-kurgudaki figürler alışılanın ve usun dışında olabileceği gibi olayların geçtiği yer de coğrafi ve bilinenin dışında, yazarın kafasında canlandırdığı bir uzamda olabilir. Üstelik ilişkiler fantastik, ampirik açıdan gerçekliği kanıtlanmayabilir de. Bunların hiç önemi yok. Kayda değer olan, dünyanın geçmişteki tarihsel, biyolojik, etnolojik yönden olgular, kişiler, sorunlar arasındaki yakınlık ve benzerlikler kurmanın dışında mantıksal ve felsefi yönden tutarlı olmasıdır. Stanislaw Lem, Karl Çapek, Le-Guin yazdıkları bilim-kurgu örneklerinde felsefi ve antropolojik açıdan en başarılı örnekler vermişlerdir. Bunun yanında Asimov'unkiler oldukça geri planda ve düzeyi yakalamaktan oldukça uzaktır. Şebnem Atiyas'la yaptığı söyleşide nitelikli yapıt vermek gibi bir tasası olmadığını açık yüreklilikle, hiçbir kuşkuya yer vermeksizin açıklamaktadır. Bu itiraftan anlaşıldığı gibi, bilimin çok gelişkin olduğu bir gelecekte western ya da uzay operası basitliğinden öteye gidemediği birer çağdaş masal olarak görülebileceği ve bu açıdan okunulacaktır Asimov'un yapıtları.

Asimov'un kitaplarındaki ideoloji dışı olmasının nedenlerinin başlıcaları, konfeksiyon işi olmayı aşamaması, bilimsel bakışı çok geri planda vulgarlaştırması, sosyal gerçekçilikten çok uzakta masalsı öğelerle bezemesi, yazında anlatılan temel varlık insanın günümüzde toplumsal yaşamından kaynaklanan korku, kaygı, kuşku, güvensizlik ve beklentilerinin dillendirip bunların tümünü birer sorun olarak görüp ilgilenmekten uzak durması, yine gelecekteki sınıfsal ve ulusal farklılıkları yokeden ve tüm insanlığın gelişmesine katkıda bulunmanın kaygısından dert edinmemesi, eğitsel araç olarak işlevsiz olması sıralanabilinir; ancak bunların dışında okuyucu kitlesinin bilişim düzeyinden daha yüksek bir performans göstermesi, ilginç konularla okurun ilgisini canlı tutmasını söylersekte entellektüel bir tavır alışa göre biçimlendirmekten çok uzak yine.

Bilim kurguyla gerçekten edebiyat ürünleri verilebilinir mi? Kuşkusuz evet. Bunun sayısıl örnekleri var, ama Asimov türü yazılan kitaplarla hayır.

Asimov öldü. Ya bilim kurgunun şematik, kurgusal özelliği olmayan basit versiyonu? Onu, sosyalist kültür altında yetişen ve sosyalizmi geleceğin dünyası olarak gören çağdaş yazarlar en yetkin örneklerini vererek çok geri plana atıyorlar.

NOTLAR

1. Ay Çöreği, Mustafa Arslantunalı, İletişim Yayınları
2. Robotlar, Isaac Asimov, Milliyet Yayını
3. Yeryüzü Cennetleri Kurmak, Doç. Dr. Nail Bezel
4. Asimov'la Röportaj, Şebnem Atiyas New York <Cumhuriyet Bilim Teknik> sayı: 13, 18. 2. 1989
5. Çağdaş Fantazya, Ünsal Oskay

DENİZ BAYCALL

Yalçın Küçük

"Dokunulmaz" oldum.

Ne olduğumu en güzel bu sözcüğün Amerikancası anlatıyor: "Untouchable" oldum. Amerikan İngilizcesinde antaçıbl sözcüğünün iki anlamı var. Birisi, Hindistan'daki kutsal ineklere deniyor; kimse dokunamıyor, kutsal sayılıyor. Bir de Amerika'da mafya liderlerine söyleniyor; bela saçıyorlar ve kimse yaklaşamıyor. Ben her ikisinden de oldum. Artık kimse yanıma yaklaşmıyor.

İyi mi? Nasıl olduğunuza bağlıdır. Hem dokunulmaz ve yaklaşılmaz ve hem de nostaljik olursanız işleriniz çok kötüdür. Ben bir de nostalji hastalığına tutuldum. Murat Belge de nostaljik hastadır ama Murat, Osmanlı'yı özlüyor ve işi kolay, tarihi yerleri geziyor ve gezdiriyor. Benimki zor; ben eski arkadaşlarımı özlüyorum. Tarih binaları yerlerinde duruyor, benim arkadaşlarım yerlerinde durmuyorlar; ben yanlarına gitmeye kalkınca da hiç durmuyorlar.

Önce anlayamadım, sonra anladım. Hepsi bakan, hepsi müsteşar, bir ricam olunca, "sen zahmet etme, biz yaparız" diyorlardı. Üstelik yapıyorlar. Önce ben, beni çok sevdiklerini düşünüyordum; sonra anlamaya başladım. Hala da kabul etmek istemiyorum ama, hallerinde, "sen yeter ki gelme, biz ne istersen yaparız" havası var. Buna biraz canım sıkılıyor.

Gerçi biraz işime de geliyor. Telefonda bir ricam olunca, bilinçsiz olarak buna bir de, "gelir bir de kahveni içerim" sözünü ekliyorum. Görmeyin telaşı; kahve için randevulaştığımız günden çok önce ricam yerine getiriliveriyor. Tabii böylece kahve için bir neden de kalmıyor.

İşim oluyor, ama, ben eski arkadaşlarımı özlüyorum.

Çok safım. Kendimi çok düşünen sayıyorum, fakat, düşündüklerimin çoğunu da unutuyorum. Geçen gün Kızılay kalabalığında bizim Özgen'i gördüm, ne çok severim. Görür görmez yeni büyükelçi olduğunu hatırladım ve birden "Özgen" diye bağırdım. Özgen kalabalıkta bana baktı, ben beni gördüğünü sandım, ancak herhalde görmemiştir diye düşündüm, çünkü benim tarafıma bakınca, birden bilmediğim bir şey oldu, herhalde olmuştur, Özgen, o kocaman yeni büyükelçi, birden yanındaki karısını, bizim Suzan'ı da unutarak, tırısa kalktı ve koşmaya başladı; hiç anlamadım. Kalakaldım.

Sonra unuttum. Ben ayrı sanıyordum, şimdi düşünüyorum, benzerini bir daha yaşadım. Yine kalabalıktı ve bu kez vali Selçuk'la karşılaştım. Nostaljik hasta olduğum için bütün usül ve adabı bir kenara bırakıp Selçuk'u görür görmez, "Selçuk" diye bağırmışım; "bağırmışım" diyorum, bunu, Selçuk'un beni görür görmez bir yüz metre rekor denemesine kalkışmasından anlıyorum. Fakülte'deyken de iyi koşardı, ama devlet hizmetinde koşuyu geliştirmiş, toz oldu.

Artık hastalıklarımı unutuyorum; bu işi bir oyuna döktüm. Keyif alıyorum. Belki deli diyecekler, desinler, bir arkadaşımı görünce hemen ismini söylüyorum, o beni görür görmez koşmaya başlıyor ve ben de peşinden... Kalabalıkta görülmeye değer; bazen anarşist kovaladığımız sanılıyor ve halkımız da katılıyor. Büyük keyif doğrusu.

Bundan böyle kimse şaşırmasın, kalabalıkta, iki adam birbirini kovalıyorsa, kovalayan mutlaka benim.

Bu kovalamaca oyunumun en sonuncusunu anlatmak istiyorum: Bizim Ali'yi gördüm. Üniversite'yi bitiremedi, ama çok severdim. Aslında şimdi nostalji hastalığına yakalandığım için daha çok seviyorum. "Baba Ali" derdik; şimdiki "Baba Süleyman'a" benzer, çocuğu da yok, kimseye de hayrı dokunmaz, ama biz yine "Baba" derdik. Ortaokuldayken beşik kertiği köyünden Cevriye ile evlendirmişler; bu yüzden "baba" diyorduk. Gördüm, sevindim, "Ali" diye bağırdım ve arkasından koşmaya başladım. O koşmuyormuş, hızlı hızlı yürüyormuş, bunu ben yetişince anladım.

Aynı "Ali," ama, ben "Ali" dedikçe bön bön yüzüme bakmakla yetiniyor. Beni anlamıyor ve duymuyor. Çok şaşırdım. Ne dediysem, cevap alamadım. Arada Amerikancaya benzer sözler söylüyordu, ben de "Ali" diye devam ediyordum. Sıkıldım, içimden Tanrı belasını vermesin, herhalde değildir diye geçiriyordum, son bir defa seslenmek istedim, vazgeçtim ama, yine de "All" sesi çıktı. "All" veya "Al"; işte mucize böylece oldu. "Mi, mi" demeye başladı. Konuştuk. Gerçekten Ali'ymiş ve kaçmıyormuş, hızlı hızlı Cevriye'nin daha doğrusu Jennifer'in bayan berberine, daha doğrusu, hairdresser shop'una gidiyormuş, bunları anlattı.

Bu inanılmaz öyküyü anlatmak istiyorum: Amerikalıların arasına düşmüş, kendi memleketinde Amerikalı olmuş, Amerikalılar "Ali" demesini beceremiyorlarmış, "Eli" ya da "Elay" diyorlarmış, canı sıkılıyormuş ve kendisini "Al" yapmış, bunları anlattı. "Al", Albert'in kısaltılmışıdır, İbrahim'in İbo'su türündendir, bunu söyledim. "Benim aslım Al'dır" dedi. Hiçbir şeyin kısaltılması değilmiş ve Doğan olan soyadını da "Donald" yapmış Mc Donald hamburgerleri işletiyor. Saçlarına, bizim eskiden eşek traşı dediğimiz traştan yaptırmış, kafasında birden bire uçurumlar oluyor. Böyle gerekiyormuş; Cevriye daha doğrusu Jenifer ile boşanmışlar ve ancak yine beraber yaşıyorlarmış, böyle uygun oluyor diyor.

Türkçe mi, Kürtçe mi, asıl dilini unutmuş ve biz bütün bunları Amerikanca konuştuk. Türkiye'deki bu tür Amerikalılar çok büyük bir koloni olmuşlar ve kendilerine "Türki Amerikan" diyorlarmış, benim "Türkik" dediklerimden olmuşlar. Henüz hiç Amerika'yı görmemişler ve görmeyi de düşünmüyorlar. Ben çok şaşırdım, "Peki birbirinizi yadırgamıyormusunuz" diyecek oldum, İngilizcesi oldukça bozuktu. Hiç yadırgamıyorlarmış ve "biz hepimiz aynı zamanda aynı süreçten geçtik" dedi, böyle olunca Amerikan olmadıklarını anlamıyorlarmış, bunları çok rahat anlatıyor.

Birlikte değişirseniz, değişmemiş olursunuz. Bunu söylüyor.

Müthiş bir felsefe; doğrusu çok şaşırdım ve çok öğrendim. Demek diktatörler, istisnasız bütün kütleyi bunun için değiştiriyorlar ve bir tek ayrık bırakmak istemiyorlar. Demek herkes ezilirse, ezildiklerini anlayamıyor. Müthiş!

Fakat daha müthişini öğrendim: Cevriye ile anlaşıp anlaşmadığını sordum. İyilermiş yalnız kendisine "Ali" dedikleri için kendi anne-babasına küfrediyormuş ve Cevriye'nin soyadı "Deniz" olduğu için de Cevriye'nin ana ve babasını çok ileri görüşlü buluyorlarmış, bunları da söyledi. Çünkü, "Deniz", kolayca "Denis" oluyormuş; Cevriye Deniz, Jenifer Denis olmuş, hiç sorun olmuyor. bunları da söyledi ve "bütün Deniz'ler amerikan çıkartmasıdır" diye ekledi.

Bu söz benim kafamın içinde bomba etkisi yaptı, bomba gibi patladı. Bu kez gerçekten koşmaya başladım. Arkamdan bağırıyordu, "yanlış anlama, 1972 sonrası doğumlular hariç, bunlar sizin Deniz"den, "Gezmiş'ten geliyor" diye bağırıyordu, ben duymuyordum. Gerçekten koşuyordum ve koşarken Arşimed gibi bağırıyordum.

Yine inanılmaz, ama, bana çok daha önce söylendiği gibi yazıyorum. Bana çok önceleri, 1960 yıllarında, Deniz Baykal'ın Amerikalı olduğu söylenmişti, ben inanmamıştım, hala inanamıyorum. Güya Missouri Savaş Gemisi ile getirilmiş ve güya, yedisekiz yaşında bir çocukken Antalya Körfezi'ne çıkartılmış; bunları o zamanlar bana söylemişlerdi ve ben inanmıyordum. Ya Batı Hint Adaları'ndanmış, zaten melezmiş ya da Antalya'nın güneşinde biraz kararmış; burada açıklık yok. Ancak ilerde Amerikan çizgisini sürdürmek için Antalya Körfezi'ne çıkartılmış, aslen amerikanmış, bu bana çok önceden söylenmişti.

Kuşkusuz inanmıyordum. Ancak bana şunlar söyleniyordu: Esas adı Denis'tir. Annesi sokaktan çağırırken, "Deniz" diyor. Bu, bir. Asıl önemlisi asıl büyük kanıt soyadı oluyor. Körfeze çıkartılmıştır, "bay" İngilizce körfez demektir. "Call" ise çağrı anlamına geliyor ve ilerde aksini iddia etmemesi için, körfez, yani "bay" ve her çağrıldığı zaman emirleri almak üzere telefona gelmesi için "call" sözcükleri özenle seçiliyor. Güya Amerikan arşivlerinde bu alanda açıklık ve kayıt bulunuyor. Güya, yine annesi, zamanla "Bay-Call" soyadını, Baykal'a çeviriyor.

Doğru mu? Bilemiyorum. Kafamın içinde hala bombalar patlıyor. Bana ikna edici görünmeye başladı; ancak Deniz de arkadaşımdır ve arkadaşıma toz konduramıyorum. Arkadaşımın Amerikan asıllı olmasını, Batı Hint Adaları'ndan olsa da, içime sindiremiyorum.

Fakat yine de ne zaman Washington çağırınca sesini çıkartmasını başka türlü açıklamıyorum.

Washington istediği zaman Erdal İnönü'nün başına bela olyor ve ortaya çıkıyor.

Bugünlerde Washington, Erdal İnönü'den çok memnun görünüyor ve Deniz'e de, anlaşılan, hiç telefon gelmiyor. Belki de körfezde istirahat ediyordur.

YENİ İNSAN Eylül 1992 Sayı: 10 10.000 T.L (K.D.V'li)
Sahibi: Şevki Ömeroğlu **Yayın Danışmanı:** İlhan Akalın **Genel Yayın Yönetmeni:** Hasip Akgül
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Özgür Altan **Yazı İşleri Yönetmeni:** Gökhan Aktemur **Yayın Koordinatörü:** Ahmet Kerem Çebi
Merkez: Büyük Reşitpaşa Cad. 40/4 Beyazıt-İstanbul Tel: 528 43 72
Ankara Bürosu: Konur Sok. 73/9 Bakanlıklar-Ankara Tel: 425 93 78 **Dizgi:** Dönem Dizgi **Baskı:** Yaylacık Matbaası